

« Zoom out »

[s.a.]

Séquences : la revue de cinéma, n° 139, 1989, p. 63-98.

LE FESTIN DE BABETTE



« Permettez-moi de me surpasser ».
Babette

Elles étaient deux soeurs. Philippa et Martine. Toutes deux filles de pasteur. Il avait fondé une petite congrégation, ou secte pieuse, connue et estimée. Comme le précise la romancière Karen Blixen: « ses membres renonçaient aux plaisirs de ce monde, car la terre, et tout ce qu'elle leur offrait, ne représentait pour eux qu'une illusion. La seule réalité était la Nouvelle Jérusalem vers laquelle tendaient toutes leurs aspirations. Ils ne juraient jamais, mais leur oui était: Oui et leur non était: Non. Ils se qualifiaient entre eux de frères et de soeurs. » Eh bien! ce dédain du monde et cet attrait pour l'au-delà va enfouir les deux soeurs dans une sorte de désert de l'amour.

Nous sommes dans le Jutland danois (la romancière avait fixé son récit en Norvège, mais les difficultés de repérages ont ramené le réalisateur Gabriel Axel dans son pays. D'ailleurs, le village est une reconstitution remarquable avec ses murs de chaux.), Martine et Philippa sont jeunes. Elles vouent une obéissance totale à leur père pasteur. Elles ne font rien sans son consentement. Est-ce à dire que l'amour ne les a pas frôlées? Loin de là. Mais, comme l'explique la romancière, « dans la congrégation, l'amour terrestre et le mariage étaient tenus pour choses triviales et pures illusions. » Pour le pasteur, ses deux filles sont sa main droite et sa main gauche. Qui donc voudrait l'en priver? Un jour, un jeune officier du nom de Lorenz Löwenhielm vient séjourner chez sa tante dans le village. Il rencontre Martine plusieurs fois. Hélas! les visites n'aboutissent pas et le bel officier repart désolé. De son côté, Philippa chante régulièrement à l'église. Le célèbre chanteur Achille Papin l'entend et décide de « former » cette voix. Il s'en va donc chez le pasteur, tout surpris de rencontrer un « papiste ». Mais l'occasion est bonne de permettre à sa fille de se perfectionner pour le service de Dieu. Les leçons se succèdent au point qu'on « attaque » *Don Juan* de Mozart. Philippa chante Zerline, tandis qu'Achille Papin incarne naturellement Don Juan. Après ce court extrait, Achille Papin risque un baiser à Philippa. C'est la fin. Elle annonce à son père qu'elle ne désire plus revoir le professeur de chant. Pour toute réponse, le pasteur déclare: « Les voies de Dieu passent au travers des rivières, mon enfant. »

Et c'en fut fait des amours de Martine et de Philippa.

Ces deux événements donnent le ton à ce village où toute présence étrangère paraît bien... étrange. On n'entend pas tous les jours des airs d'opéra dans un patelin où l'on ne murmure que des cantiques, et on reçoit rarement un officier coloré, alors qu'on vit tout de noir habillé. Dès le début, le réalisateur nous situe dans une atmosphère plutôt étouffante où les êtres se rencontrent avec autant de retenue que d'austérité.

Quinze années ont passé.

Le pasteur n'est plus. Un portrait, dans la grande salle, rappelle

LE FESTIN DE BABETTE (Babette's Gästebud) — Réalisation: Gabriel Axel — **Scénario:** Gabriel Axel d'après la nouvelle de Karen Blixen — **Production:** Just Betzer — **Images:** Henning Kristiansen — **Son:** Michael Dela et John Nielsen — **Montage:** Finn Henriksen — **Musique:** Per Norgard — **Décors:** Sven Wichman — **Costumes:** Annelise Hauberg et Pia Myrdal — **Interprétation:** Stéphane Audran [Babette], Jean-Philippe Lafont [Achille Papin], Gudmar Wivesson [Lorenz Löwenhielm, jeune], Jarl Kulle [Lorenz Löwenhielm, âgé], Bibi Andersson [une dame de la cour], Hanna Steensgard [Philippa, âgée], Viveke Hastrup [Martine, jeune], Brigitte Federspiel [Martine, âgée], Bendt Rothe [le vieux Nielsen], Preben Ledorff Rye [le capitaine], Kai Kristiansen [Poul], Axel Strobye [le cocher], Ebbe Rode [Christopher], Ebba With [la tante du général], Poul Kern [le pasteur], Erik Petersen [Erik], Holger Perforth [Karlsen], Asta Esper Andersen [Anna] — **Origine:** Danemark — 1987 — 100 minutes — **Distribution:** Alliance/Vivafilm.

sa présence. Les deux soeurs continuent l'oeuvre de leur père et reçoivent régulièrement les gens du village pour la prière.

Et, un jour, descend chez elles, par un soir de pluie torrentielle, une Française. Elle n'a pour tout bagage qu'un panier. Elle a fui la France car, étant montée aux barricades durant la Commune, elle craint pour sa vie. Elle n'a plus de parents. Elle supplie donc ces deux femmes de la prendre à leur service. Elle ne demande pas de salaire. Rien que le gîte et le couvert. Et elle se pliera à leurs volontés. Pour toute recommandation, elle leur remet une lettre. Une lettre d'Achille Papin qui les enjoint de recevoir cette femme car, écrit-il, « Babette sait faire la cuisine. »

C'est ainsi que, depuis douze ans, Babette Hersant sert avec discrétion et assiduité les deux filles du pasteur.

Bientôt, ce sera le centième anniversaire de naissance du pasteur. Il faut célébrer ce grand jour, se disent les deux femmes, comme si leur bien-aimé père vivait encore au milieu de ses disciples. Mais comment?

Babette avait reçu une lettre lui annonçant que le billet de loterie qu'elle possédait venait de sortir et lui valait 10 000 francs. Les demoiselles pensèrent aussitôt perdre leur servante qui s'était si bien conformée à leur manière de vivre. Mais, bien au contraire, Babette entra dans le salon en s'excusant pour leur demander de servir un repas français à l'occasion de l'anniversaire du pasteur. La dépense serait pour elle. Les soeurs acceptèrent et Babette se mit en frais des préparatifs. Toute la nourriture devait venir de France: tortue, volailles, fromages, fruits, vins. Et c'est ainsi qu'on vit Babette ouvrir la marche des employés qui apportaient, au grand étonnement des paysans, les victuailles pour le repas. Car ce fut un véritable festin. Babette ne négligea rien. Pas même les chandeliers pour éclairer la pièce. Et elle se mit au fourneau. Car il faut savoir que Babette Hersant avait été le grand chef du Café anglais de Paris. Sa renommée était faite. Mais depuis qu'elle s'était livrée à cette communauté, son talent était réduit à préparer des repas frugaux pour les dames de la maison et les pauvres du village.

Gabriel Axel n'est pas un nouveau venu. Son expérience tant au cinéma (*La Mante rouge*) qu'à la télévision (*Le Curé de Tours*) l'a conduit à perfectionner son art. Et on peut dire que, pour *Le Festin de Babette*, il s'est appliqué à rendre la sévérité des lieux et l'âpreté de la vie des gens du village. Mieux encore. Il a réussi à traduire le rythme de cette communauté qui semble vivre vraiment dans un monde à part. Bref, des gens marqués par un puritanisme desséchant. Pourtant, les réunions de prière se succèdent, pendant lesquelles l'on doit se pardonner réciproquement. Mais ce dédain de la chair et de tout ce qui est matière leur enlève toute attention comme toute admiration. Il faut voir les convives lors du repas. La consigne est précise: pas un mot sur la qualité des mets. Il faut manger comme d'habitude sans manifester la moindre satisfaction. Heureusement, il y a un invité -- le général Löwenhielm -- qui ne manque aucune occasion de traduire son admiration: Ce vin est le meilleur Amontillado que j'aie jamais dégusté. Et ce plat? Incroyable, ce sont des blinis Demidoff. Et voilà certainement du Veuve Cliquot 1860. Ce que nous mangeons n'est autre que des cailles en sarcophage. Évidemment toutes ces exclamations laissent indifférents les commensaux qui gardent les yeux dans leur assiette et restent insensibles comme marbre.

C'est là que l'on peut distinguer le général des frères et soeurs de la congrégation. La mentalité, la formation, les attitudes varient selon l'esprit. Et si pour les uns la matière ne mérite pas la moindre émotion, pour le papiste, un discours n'est pas de trop pour clamer que « la clémence et la foi se sont rencontrées, la justice et la grâce ont échangé un baiser. »

Inutile de dire que le plantureux repas a été une source de lourdes fatigues pour Babette. On la voit finalement assise dans la cuisine, prenant posément un verre de vin. Et quand les deux femmes viennent discrètement la remercier, Martine lui dit: « Nous nous souviendrons tous de vous quand vous serez rentrée à Paris, Babette. » Mais Babette ne retournera pas à Paris. Tous ceux qu'elle a connus au Café anglais sont morts. De plus, elle est sans argent. Martine de reprendre: « Vous resterez donc pauvre votre vie entière. » - « Pauvre. Non! Jamais je ne serai pauvre. Une grande artiste n'est jamais pauvre. »

En fait, pourquoi Babette a-t-elle organisé ce repas? Elle le dira aux deux soeurs: « Ce n'était pas pour vous, c'était pour moi. » Sans doute, lasse de la routine de ces longues années, elle avait trouvé l'occasion de se revaloriser, d'exprimer son talent, mieux encore, de se surpasser, et sans doute faire plaisir à une communauté repliée sur elle-même.

Gabriel Axel nous a donné un film non seulement d'une grande beauté comme des tableaux de Rembrandt, mais aussi d'une riche valeur humaine. Il a le don de saisir les expressions dans ce qu'elles ont de plus significatif. Ici, c'est une femme dissimulant son plaisir de déguster; là, c'est un homme feignant de savourer sans intérêt. Les douze personnes à table forment un ensemble d'une telle homogénéité que la présence du général et de sa tante jette une note discordante (mais combien exaltante) dans cette assemblée.

On aura remarqué le temps qui coule sur quelques décennies. On pourrait reprocher au cinéaste l'utilisation d'une narratrice, non pas pour faire avancer l'action, car elle n'existe pas, mais pour situer des moments révélateurs de l'histoire de cette communauté. Il fallait bien évoquer de quelque manière le passage du temps, sans nécessairement faire usage de clichés visuels. La narratrice prend ici la place de l'écrivain.[1]

Il faut ajouter que tous les acteurs rendent leur personnage avec une justesse de ton impeccable et que Stéphane Audran se révèle, en Babette, une comédienne de grande classe, sachant à la fois contrôler ses émotions et rendre avec une simplicité étonnante son rôle de servante.

Grâce à une mise en scène sobre et discrète, à une direction d'acteurs d'une précision remarquable, Gabriel Axel nous a donné un film qu'on suit attentivement dans un rythme habilement étudié. On sort du *Festin de Babette* rassasié autant par la noblesse des gestes que par celle des sentiments généreux.

Léo Bonneville

(1) Dans la version originale, Michel Bouquet donne sa voix au narrateur.

Dangerous Liaisons

S'il y a une liaison que l'on peut qualifier de dangereuse, c'est bien celle du cinéma avec la littérature. Qui plus est, si le théâtre s'en mêle pour former un triangle aux relations improbables. Curieux procédé, en effet, où l'on porte un livre à l'écran en se servant d'une adaptation écrite pour la scène. Voilà un projet d'autant plus casse-cou que la narration du livre se constitue à partir d'une série de lettres que s'échangent les personnages. Il était donc légitime d'appréhender ce film, car, en plus, que venait y faire Stephen Frears, dont les films précédents ne laissaient guère supposer qu'il puisse se sentir confortable dans l'univers de l'aristocratie française du XVIIIe siècle?

Bref, rien ne pouvait nous préparer à ce film. Rien ne laissait présager une réussite de cette envergure. Même en prenant note du succès de la pièce et des mérites qu'on lui accordait et même en tenant compte du talent manifesté par Frears dans ses oeuvres passées. Les plus optimistes n'auraient su prévoir une transposition aussi magistrale du classique de Laclos.

Vu les circonstances, c'est précisément le travail d'adaptation qui force d'emblée l'admiration la plus vive. Le scénario de Christopher Hampton parvient à respecter l'esprit et la lettre du roman en accomplissant une gymnastique narrative dont la finesse et la perspicacité étonnent et enchantent. Les deux principaux personnages sont la marquise de Merteuil et le vicomte de Valmont, tous les deux aristocrates dans le Paris d'avant la Révolution. Anciens amants, ils consacrent leur existence à des jeux cruels où ils séduisent leurs victimes pour manipuler leurs sentiments. Leur tableau de chasse est rempli d'amants malheureux et de maîtresses au coeur déchiré. Car, au moment où cède leur proie, où elle tombe dans leur piège et s'abandonne sans autre résistance, ils s'en désintéressent. Ce n'est pas le fruit de la conquête qu'ils recherchent, mais uniquement l'honneur de l'avoir accomplie. Le triomphe est pour eux encore plus grand, si la victime perd en chemin sa réputation et devient la risée du tout Paris.

Le grand projet du vicomte est de séduire madame de Tourvel, une femme mariée, prude et réservée. Son défi est de conquérir cette femme sans lui faire perdre ses convictions morales très strictes. Il désire qu'elle conserve tous ses préjugés et que, malgré eux, elle soit incapable de lui résister. Ce sera, dit-il, son plus grand triomphe.

La marquise de Merteuil, de son côté, aimerait se venger d'un ancien amant qui a commis la faute impardonnable de lui préférer une autre femme. Or, voilà que cet homme doit bientôt prendre en mariage

DANGEROUS LIAISONS — Réalisation: Stephen Frears — **Production:** Norma Heyman et Hank Moonjean — **Scénario:** Christopher Hampton tiré de sa pièce adaptée du roman de Choderlos de Laclos — **Images:** Philippe Rousselot — **Montage:** Mick Audsley — **Musique:** George Fenton — **Costumes:** James Acheson — **Décors:** Gerard James — **Interprétation:** Glenn Close [la marquise de Merteuil], John Malkovich [le vicomte de Valmont], Michelle Pfeiffer [Madame de Tourvel], Swoosie Kurtz [Madame de Volanges], Keanu Reeves [le chevalier Danceny], Mildred Natwick [Madame de Rosemonde], Uma Thurman [Cécile de Volanges], Peter Capaldi [Azolan], Joe Sheridan [Georges], Valerie Cogan [Julie], Laura Benson [Emilie], Joanna Pavlis [Adèle], Nicholas Hawtrey [le majordome], Paulo Abel do Nascimento [le castrat], François Lalande [le curé], François Montagut [Belleroche], Harry Jones [Armand] — **Origine:** Grande-Bretagne — 1988 — 118 minutes — **Distribution:** Warner Bros.



la chaste couventine Cécile de Volanges, dont la pureté lui est garantie. La marquise va donc s'employer à « former » la petite Cécile, afin de réserver une surprise désagréable à son mari, le soir de leurs noces. Pour ce faire, le vicomte sera d'une aide précieuse, dans les moments où sa propre mission ne l'occupe pas trop. Au reste, il a toutes les ressources nécessaires pour mener de front les deux tâches.

Il est fort à propos qu'un film sur l'art du mensonge et de la mystification débute sur une scène où les deux héros, entourés de serviteurs, se font farder, poudrer, coiffer et habiller. C'est le rituel physique de la mise en place des masques. À la fin du film, le fard qui recouvre leur visage tombera lorsque tombera le masque derrière lequel est enfoui leur conscience. La poudre et la crème ne résisteront pas aux larmes.

Dangerous Liaisons est un film sur le péril des sentiments dans un univers fondé sur la vanité, le cynisme et la peur du ridicule. Les deux héros vivent constamment derrière un déguisement: ils dissimulent leurs émotions et leurs intentions. Ils disent agir pour triompher sur tous et chacun et dominer leur entourage. Ils vont cependant commettre une erreur fatale: se laisser avoir par leurs propres sentiments.

Stephen Frears traite son film comme un suspense. Les enjeux dramatiques font naître chez le spectateur un sentiment d'angoisse subtil mais profond. Le réalisateur obtient cet effet en jouant, d'abord, sur l'ambiguïté des sentiments de chaque personnage, puis en laissant clairement prévoir l'impact qu'auront sur eux la chute de certaines intrigues. Le film est, au début, très lumineux et gai. Puis, lentement, il bascule dans un romantisme sombre et menaçant. Au fur et à mesure que la relation entre le vicomte et la marquise devient tendue, le spectateur comprend qu'un drame terrible se prépare. Au fur et à mesure que l'on sent que les personnages perdent la maîtrise de leurs émotions, on redoute les conséquences de leur faiblesse. Or, les personnages, du moins la marquise et le vicomte, persistent à feindre l'indifférence. Mais la caméra, impitoyable, va chercher les regards que l'un tente de soustraire à l'autre. Le spectateur est instruit du malaise qui progressivement s'installe. L'extraordinaire musique de George Fenton prend alors des accents hermanniens; ses notes graves annoncent l'imminence d'une tragédie. Et plus longtemps les personnages s'accrochent à leur masque, à leur vanité, plus longtemps dure le suspense et plus intense, psychologiquement, il devient. On pense même à *Vertigo*, cet autre grand film romantique sur la tricherie, le sentiment de culpabilité et le repentir.

Une telle réussite est le fruit d'une mise en scène parfaitement maîtrisée. La précision du découpage évoque d'ailleurs le travail de Hitchcock: un gros plan sur l'expression d'un visage, le mouvement d'un corps, un échange de regards, une pause calculée entre deux répliques, une main qui se tend. Bref, une multitude de détails admirablement composés. Et cela sans aucune esbrouffe visuelle.

Le livre de Laclos étant uniquement constitué d'une série de lettres, il propose en quelque sorte des dialogues « en différé ». En fait, aucun passage de l'ouvrage ne met directement en contact la marquise et le vicomte. Dans le film, ils prononcent par le verbe et en face à face ce qu'ils expriment par écrit dans le livre. On peut facilement imaginer l'énorme complexité que représente ce travail d'adaptation. Le livre est constitué d'une multitude de points de vue personnels. Chaque personnage raconte les événements à sa façon. Le compte rendu d'un épisode impliquant le vicomte et madame de Tourvel est répété deux fois, par l'un et l'autre, avec cynisme pour le premier et désespoir pour le second. Hampton et Frears doivent donc adopter un point de vue, faire des choix. Le statu quo, c'est-à-dire une position de narrateur impersonnel, serait trop facile. Les auteurs préfèrent orienter de façon plus précise le ton de chaque scène. Évidemment si un épisode n'est décrit qu'une fois dans le livre, par un seul personnage, c'est généralement de son point de vue à lui que la scène sera montrée dans le film. Mais plus souvent, chaque événement est décrit de points de vue différents et contradictoires. Il serait trop long de faire une analyse en profondeur des diverses positions de narrateur qu'ont adoptées les auteurs. Cependant certaines sont capitales pour saisir la signification du film. De façon générale, le film adopte le point de vue du vicomte de Valmont et celui de la marquise, lesquels sont rarement en contradiction. Cependant, la fin du livre posait un sérieux problème, puisque la chute tragique des événements n'est racontée ni par l'un ni par l'autre. Laclos règle le sort des héros au moyen d'un compte rendu détaché, dû à la plume d'une personnage secondaire. Hampton et Frears ont donc décidé de trahir le livre et de montrer cette double chute du vicomte et de la marquise à travers leur point de vue à eux. À une fin froide et rapidement réglée, ils ont préféré une fin beaucoup plus déchirante. Dans le livre, par exemple, Valmont rompt avec madame de Tourvel en lui envoyant une lettre. Dans le film, c'est en sa présence qu'il répète les mots que la marquise lui a suggérés. Et cela donne une scène bouleversante, car Valmont est forcé d'affronter le désespoir dont est affligée la jeune femme et il est lui-même tourmenté sans pouvoir se permettre de le laisser paraître. Plus tard dans le film, Valmont se repent de ses fautes et se laisse même mourir par désespoir. Mais, dans le livre, rien de cela. On sait qu'il est mort dans un duel et c'est tout. La chute de la marquise est également racontée de façon purement anecdotique dans le livre, alors qu'elle prend aussi la forme d'une tragédie dans le film. Les auteurs décident donc, ultimement, d'ignorer l'indifférence de Laclos, pour qui les personnages ne sont, en fait, que des pantins symbolisant une morale qu'il veut dénoncer. Hampton et Frears ont préféré s'intéresser à la souffrance de leurs héros. Ils transforment ainsi une histoire moralisatrice en tragédie.

L'interprétation est égale au reste de ce film admirable. John Malkovich campe le vicomte de Valmont avec une autorité désarmante. Il est gracieux, félin, menaçant, séduisant et souverain tout à la fois. Son humour est ineffable. Et il parvient de façon bouleversante à exprimer la souffrance du personnage dans le moments ultimes du film, même lorsque Valmont cherche encore, par vanité, à dissimuler sa douleur. Glenn Close n'est pas moins extraordinaire. Elle est une marquise de Merteuil redoutable. Elle rend à merveille le caractère de cette femme rusée, intelligente, terriblement charmante et dangereuse. La caméra de Frears prend plaisir à souligner le double visage du personnage qui, en consolant avec apitoiement les malheureux dont elle a secrètement provoqué l'affliction, n'hésite pas à sourire lorsque sa victime verse des larmes sur son épaule. Michelle Pfeiffer est une madame de Tourvel fragile et pure, dont le visage fiévreux et translucide ne peut dissimuler aucune émotion. L'actrice n'a jamais été aussi belle et aussi attachante.

Martin Girard

Rain Man

Charlie Babbit, bourreau de travail dans la vingtaine, apprend le décès de son père qu'il ne fréquentait plus depuis déjà de nombreuses années. S'attendant à recevoir un héritage important, il prend quelques jours de congé pour aller assister à la lecture du testament. Sa surprise, par contre, sera de taille: non seulement cet « enfant unique » n'héritera pas un sou de la fortune de son père, mais il sera aussi informé, par la bouche du notaire, que c'est à un trust anonyme que le défunt a décidé de léguer ses trois millions de dollars. Révolté par cette décision, Charlie effectuera des recherches intenses, pour finalement apprendre que le seul bénéficiaire de cette somme colossale s'appelle Raymond Babbit, qu'il est son frère, qu'il souffre d'autisme aigu, qu'il croupit dans un institut psychiatrique depuis sa plus tendre enfance et qu'il ne connaît pas la valeur de l'argent. Obsédé par l'idée de récupérer sa part du gâteau, Charlie kidnappera son frère autistique et l'amènera avec lui à Las Vegas, où il mettra à profit sa mémoire phénoménale et ses dons pour les chiffres.

S'il y a un film qui a connu un accouchement difficile, c'est bien *Rain Man*. Entre 1984, année où la première version du scénario a été conçu, et 1988, l'histoire originale de Barry Morrow aura passé par quatre réalisateurs (Martin Brest, Steven Spielberg, Sydney Pollack, Barry Levinson), huit producteurs, six scénaristes, deux directeurs-photo et deux équipes complètes de tournage; survécu à une grève générale des scénaristes et à une quasi-grève des réalisateurs; et assisté au démantèlement de la M.G.M.—United Artists. Il faut avouer, à la décharge de ceux qui abandonnèrent le projet en cours de route, que la base même du scénario paraissait tout à fait antidramatique. En effet: comment pouvait-on créer une dynamique entre les deux personnages, lorsqu'on savait les personnes autistiques incapables du moindre élan vers l'autre? Comment pouvait-on obéir au sacro-saint « happy ending » lorsqu'on savait l'autisme incurable? Là réside tout le talent de Barry Levinson. Plutôt que d'essayer vainement de contourner d'une façon ou d'une autre ce point aveugle du récit, plutôt que de perdre ses énergies à lutter contre ce casse-tête insoluble, le réalisateur de *Good Morning, Vietnam* aura la brillante idée de faire de ce « Catch-22 » dramatique la pierre de lance de son film. Refusant, d'un côté, d'obéir aux exigences hollywoodiennes traditionnelles et de l'autre, de tomber dans les pièges qui étaient ceux de *Mario*, par exemple (recours à l'onirisme comme forme alternative de communication, et à la mort comme succédané de résolution), Levinson a choisi d'aller au bout de ses principes, de ses personnages. Résultat: à défaut d'être un divertissement aimable et chaleureux, son *Rain Man* est un film qui mérite amplement notre respect.

Certes, le film est distant, froid, voire autistique. Certes, il en vient même à nous paraître raté, impuissant et répétitif, tellement il s'entête à se refermer sur lui-même, à se frapper la tête contre les murs et à nous refuser toute émotion (...ou presque). Mais voilà: tel Raymond perdu dans ses calculs étonnants et ses rituels mystérieux, ce long métrage a sa façon toute personnelle de nous toucher. Ce n'est pas lui qui marche vers nous; c'est nous qui devons marcher vers lui. Ce n'est pas lui qui nous charme; c'est nous qui devons l'apprivoiser. Ce n'est pas lui qui parle notre langage; c'est nous qui devons parler le sien. Exigeant de la part du spectateur patience, volonté et compréhension, *Rain Man* bouleverse le rapport qui relie depuis toujours le cinéma à son public pour nous amener à repenser le concept même de séduction. Comme Charlie Babbit qui multiplie en vain les clins d'oeil et les colères afin de briser un tant soi peu la cruelle indifférence de son frère — mais qui finit toujours par se buter contre un visage de cire et un regard fuyant —, les spectateurs apprennent très vite qu'ils ne pénétreront jamais le film qui se déroule devant leurs yeux. Rebondissant constamment à sa surface et ne trouvant aucun élément cinématographique susceptible de répondre à leurs appels et de leur renvoyer la parole (la musique, les comédiens et le réalisateur faisant chacun sa petite affaire comme si le public n'existait tout simplement pas), les spectateurs n'ont d'autre choix que celui de s'explorer eux-mêmes. Ce n'est plus dans l'écran que le spectateur plonge et se perd, mais bien dans sa propre conscience, dans son propre univers et dans ses propres valeurs. On l'aura deviné: film sans serrure ni clé, *Rain Man* nous fait redécouvrir les joies de la générosité. Ce n'est que lorsque nous acceptons d'aimer, de donner et de nous investir en toute gratuité (et cela sans aucune promesse de réciprocité ni de récompense), que notre plaisir, soudainement, jaillit. Et que le film, miraculeusement, s'éclaire de l'intérieur.

Qui a dit que le cinéma avait tout dit et tout essayé? Expérience unique dans le cinéma commercial contemporain, le plus récent long métrage de Barry Levinson nous prouve, comme si besoin était, que le 7e art a encore quelque chose à dire et à nous apprendre sur le monde pourtant hyperratissé de la communication. Voyez-vous: nous avons beau vivre, comme Charlie Babbit, dans un monde bavard fait sur mesure pour les téléphones, les téléphones sans fil et les téléviseurs portatifs; nous avons beau avoir troqué le langage du coeur pour celui de la vente et de la séduction; nous avons beau tout savoir de l'analyse transactionnelle (c'est-à-dire l'amante italienne très portée sur l'introspection et « le dialogue de couple », et baigner dans un océan d'interfaces électroniques, nous ne maîtrisons pas pour autant l'art de la communication.



RAIN MAN — **Réalisation:** Barry Levinson — **Scénario:** Ronald Bass et Barry Morrow d'après une histoire de Barry Morrow — **Production:** Mark Johnson — **Images:** John Seale — **Montage:** Stu Linder — **Musique:** Hans Zimmer — **Costumes:** Bernie Pollack — **Décors:** Linda DeScenna — **Interprétation:** Dustin Hoffman (Raymond Babbitt), Tom Cruise (Charlie Babbitt), Valeria Golino (Suzanna), Jerry Molen (le docteur Bruner), Jack Murdock (John Mooney), Michaël D. Roberts (Vern), Ralph Seymour (Lenny), Lucinda Jenney (Iris), Bonnie Hunt (Sally Dibbs) Beth Grant (la mère à la ferme), Dolan, Marshall, Patrick, John-Michael, Peter, Andrew Dougherty (les enfants de la ferme), Loretta Wendt Jolivette (la secrétaire du docteur Bruner) — **Origine:** États-Unis — 1988 — 135 minutes — **Distribution:** M.G.M./U.A.

Au contraire: équivalent cinématographique du répondeur téléphonique « laissez votre message, et on vous rejoindra lorsqu'on aura le temps... », le Raymond Babbit de *Rain Man* nous prouve, comme si besoin était que, dans un monde de surinformation, la meilleure communication reste encore le silence, le recueillement et la solitude.

Richard Martineau

Une autre femme / Another Woman

UNE AUTRE FEMME (Another Woman) — Réalisation: Woody Allen — **Scénario:** Woody Allen — **Production:** Robert Greenhut — **Images:** Sven Nykvist — **Montage:** Susan E. Morse — **Son:** James Sabat — **Décors:** George De Tita Jr. — **Costumes:** Jeffrey Kurland — **Interprétation:** Gena Rowlands (Marion), Mia Farrow (Hope), Ian Holm (Ken), Blythe Danner (Lydia), Gene Hackman (Larry), Betty Buckley (Kathy), Martha Plimpton (Laura), John Houseman (le père de Marion), Sandy Dennis (Claire), David Ogden Stiers (le père de la jeune Marion), Philip Bosco (Sam), Harris Yulin (Paul), France Conroy (Lynn) — **Origine:** États-Unis — 1988 — 84 minutes — **Distribution:** Orion.

En voulant décrire les affres par lesquelles passe une femme qui se trouve soudain confrontée à une autre elle-même qu'elle ne soupçonnait pas, Woody Allen se tendait deux pièges à lui-même. Il avait le choix entre décrire l'émotion avec émotion ou décrire son contraire avec les outils de l'intellect. Dialectique difficile pour un auteur qui, depuis quelque temps, se découvre sans arrêt et s'arrête pour réfléchir sur sa vie et la vie en général. *Interiors* et *September* abordaient le même thème: celui du frisson qui vous glace le dos alors que l'on s'aperçoit que les années passent et que l'on se demande si chacune de celles qu'on a déjà vécues a été satisfaisante, a valu la peine, a signifié quelque chose dans son histoire ou dans celle de ses proches.

Another Woman se rapproche de ces deux films par cet aspect fragile et glacial qui rend la moindre scène aussi friable, aussi mal assurée que les mouvements d'un bébé qui fait ses premiers pas. Car c'est bien un retour en arrière qu'effectue Marion, philosophe, professeur, auteur à succès, lorsqu'elle enregistre coup sur coup des chocs auxquels rien ne la préparait. Enfermée au centre de son monde personnel, solidifiée par les connaissances abstraites, l'analyse et les vues distinctes et claires qu'elle utilise à chaque instant de sa vie, elle est soudain forcée non seulement de s'arrêter pour se poser quelques questions sur ce qu'elle est, mais aussi pour effectuer toutes les retouches nécessaires, pour amender une existence où manquait une essentielle chaleur.

Allen se trouvait donc devant un dilemme: son film pouvait être une froide méditation sur l'absence de communication et le vide provoqué par la condition sociale de chacun; ou bien une prise de conscience passionnée où l'ardeur et l'enthousiasme prendraient le pas sur le manque d'émotion.

Si le pari semble gagné, c'est parce que le cinéaste a réussi à amalgamer les deux avec générosité, laissant les images parler au nom de la ferveur et du sentiment et enrichissant son propos de commentaires où le verbe jouera son rôle de catalyseur mis en totale opposition avec les variantes sensibles.

Le conflit de l'affectif et du cérébral a toujours été au centre de tous les films de Woody Allen, y compris ses comédies. On riait face à ces anti-héros qui faisaient triompher la vérité au nom du bon sens et écrasaient l'adversaire étranglé par ses effets brillants. Rien n'a vraiment changé depuis et les élans du coeur des tragi-comédies comme *Annie Hall*, *Radio Days* ou *Hannah and Her Sisters* ont toujours remporté la partie dans le match contre l'intellect.

Pourtant, Allen est l'intellectuel par excellence, celui des années 70 qui brandissait son humour à la face d'un monde qu'il voyait se détériorer au fur et à mesure que lui prenait de l'âge. Tirer son épingle de ce jeu de cache-cache revenait à prouver que les vibrations



de l'intelligence restaient au service du sentiment, devenaient par le fait même le point de départ et la ligne d'arrivée de chacune de ses démonstrations. Je ne dirais pas comme tout le monde que l'influence de Bergman est immense sur les films d'Allen, ni que les thèmes abordés sont à peu de choses près des variations sur ceux du maître suédois. Toutefois, si Bergman il y a, son ascendant sur Allen n'existe encore une fois qu'au niveau très superficiel de la vision globale, c'est-à-dire au niveau de la philosophie générale, du point de vue pris dans son ensemble. De plus, Woody Allen n'adapte pas Bergman pour aller de pair avec sa propre visualisation des choses. Il voit sans doute les défauts de la société autant que n'importe quel artiste, mais les décortique à sa manière, dans le contexte urbain où il vit, dans son coin de planète, où les gens s'aggrippent à une intellectualité de mauvais aloi plus de domaine du matérialisme que de l'obscure recherche spirituelle. C'est en cela qu'Allen renouvelle ses thèmes, sans pourtant quitter sa ligne directrice qui est celle de la connaissance de soi par artiste interposé.

En s'éloignant des préoccupations « négligeables », des conversations qui lui semblent basses et terrestres, Marion s'aliène un monde qui l'évite. L'occasion de le lui faire voir arrive très innocemment, lorsqu'elle surprend les propos d'une patiente en visite chez son psychanalyste, à travers les grilles du chauffage central de l'appartement qu'elle a loué en ville pour mieux travailler. Et soudain, les choses commencent à prendre forme; les événements s'éclaircissent, et plus que jamais, elle se sent en retrait d'un univers inconnu. Une ancienne amie de jeunesse lui fait savoir blanc sur noir qu'elles n'étaient pas véritablement amies; son frère lui avoue, par l'intermédiaire de sa femme, qu'il a peur et s'est toujours méfié d'elle; son premier mari lui apparaît tout à coup sous un nouveau jour; son actuel mari également, surtout lorsqu'elle le surprend en galante compagnie dans un restaurant avec sa meilleure amie; enfin, Marion se rend compte qu'elle n'a pas permis à une flamme de se développer entre elle et l'homme qui l'aimait passionnément.

De tous ces personnages (qui, par la magie cinématographique et le talent d'un Woody Allen plein d'imagination, se présentent au personnage principal dans le même laps de temps), un seul parviendra a donner à Marion une vision positive de la vie et lui permettra de se ressaisir: il s'agit de Laura, la fille que son mari avait eue d'un premier mariage et qui a tissé, au cours des années, des liens de chaleur et d'amitié avec Marion. Du coup, celle-ci lui touche l'épaule (elle mettra la main sur celle de son frère aussi) et grâce à la jeune Laura, une renaissance est en marche, avec toutes ses décisions draconiennes. Martha Plimpton, c'est un peu la Muriel Hemingway de *Manhattan* qui transforme Woody Allen en lui montrant ses travers et son absence de sensibilité immédiate.

Reste à savoir si l'héroïne allenienne aura suffisamment de force, suffisamment de patience pour aller jusqu'au bout de ses nouvelles aspirations. Parce qu'après tout, ce sera avec les outils de son intelligence qu'elle se reconstruira et que ce sont ces mêmes outils qu'elle avait utilisés avant de devenir « une autre femme ».

Les lumières mandarine et pêche se retrouvent avec un certain plaisir, depuis *September*. De diffuses, elles remplissent des contours plus précis vers la fin du film. Même les images, cadrées trop sévèrement au début, recommencent à respirer, surtout grâce aux promenades que font Marion et sa belle-fille dans Central Park.

Conclusion: Woody Allen nous laisse encore une fois au seuil des mêmes considérations. Où placer ses responsabilités morales et éthiques? L'aveuglement conduit-il à l'injustice? Et parvient-on véritablement à s'éliminer progressivement de la liste des vivants en ne faisant que réfléchir au lieu d'agir? La vie, l'univers, l'humanité continueront avec ou sans nous, mais, comme les personnages alleniens, ne devrions-nous pas participer à cette continuité en nous plaçant en travers de tout? En mettant l'art de la communication au sommet de toutes les qualités, ne risque-t-on pas de reléguer les petites conversations, les *small talks*, dans une catégorie trop inférieure et faire des grands sujets des monuments d'insipidité passive?

Il est certain qu'une fois de plus, Woody Allen nous invite dans son monde, celui qu'il vit en ce moment. Quel plaisir d'être à nouveau reçu dans son salon!

Maurice Elia

The Accidental Tourist

Le moins que l'on puisse dire, c'est que Lawrence Kasdan est un auteur hétéroclite. Si ses films tablent tous sur une certaine exploration-exploitation de la nostalgie (nostalgie cinématographique et culturelle), on retient surtout la variété des approches stylistiques: deux oeuvres à tendances maniéristes (*Raiders of the Lost Ark,* dont il a écrit le scénario, et *Body Heat*), trois exercices génériques (le western avec *Silverado*, le film noir avec *Body Heat* et le « serial » avec *Raiders*) et deux projets axés sur le jeu d'ensemble d'acteurs (*The Big Chill, Silverado*). Mais outre ces préoccupations d'ordre formel, il est difficile de cerner ce qui peut bien intéresser Lawrence Kasdan, ce qu'il a à nous dire. À moins, bien sûr, que ces recherches stylistiques *soient* son discours, mais il est encore trop tôt pour le savoir... et ne devient pas qui veut, Hitchcock, Godard ou Greenaway. Quoi qu'il en soit, les films de Lawrence Kasdan nous arrivent toujours « du champ gauche »; ce qui est tout au moins rafraîchissant et, dans le cas de *The Accidental Tourist* particulièrement intéressant.

Renouant pour l'occasion avec William Hurt (*Body Heat, Big Chill*), Lawrence Kasdan nous invite à être les témoins d'un voyage bien particulier; celui du *vague à l'âme* d'un certain Macon Leary, auteur récalcitrant de guides touristiques pour hommes d'affaires détestant voyager.

On tenterait en vain de chercher les antécédents de cette comédie dramatique dans la filmographie du cinéaste. La nature caustique de l'humour et des émotions, le rythme très lent du développement, la mélancolie de l'atmosphère et la froideur du personnage principal sont tous nouveaux chez Kasdan. Bien sûr, ces qualités peuvent sembler austères, mais elles rendent le visionnement de *The Accidental Tourist* plutôt envoûtant.

Le film s'ouvre sur la voix de William Hurt. Monotone, monocorde, le rythme de son élocution scande le montage des images. Macon Leary nous récite les 10 commandements de l'*accidental tourist*; un mode d'emploi pour voyager sans encombrements, isolé dans sa bulle de verre, à l'abri des imprévus. Sur l'écran, en gros plan, on voit les mains de Macon placer méthodiquement le contenu de sa propre valise. « Et surtout, surtout, ne prenez jamais avec vous ce que vous ne pouvez pas vous permettre de perdre. » Gros plan sur un étui à photo: imprimé sur le papier couleur, un garçon sourit à l'objectif. Après



THE ACCIDENTAL TOURIST — Réalisation: Lawrence Kasdan — **Scénario:** Frank Galati et Lawrence Kasdan d'après le roman d'Anne Tyler — **Production:** Lawrence Kasdan, Charles Okun, Michael Grillo — **Images:** John Bailey — **Montage:** Carol Littleton — **Musique:** John Williams — **Son:** David MacMillan — **Décors:** Paul Sonski, Nick Navarro, Ann Harris — **Costumes:** Ruth Myers — **Interprétation:** William Hurt [Macon], Kathleen Turner [Sarah], Geena Davis [Muriel], Amy Wright [Rose], Bill Pullman [Julian], Robert Gorman [Alexander], David Ogden Stiers [Porter], Ed Begley Jr. [Charles] — **Origine:** États-Unis — 1988 — 121 minutes — **Distribution:** Warner Bros.

une hésitation, l'étui va rejoindre le trousseau du parfait voyageur. On coupe au visage de Macon: ses traits sont fermés et le regard est terne. La voix se tait.

Ce moment cinématographique est un bon exemple de l'économie et de la subtilité de la mise sur film de Kasdan: si Macon peut se permettre d'emporter la photo de son fils, c'est qu'il a *déjà* perdu l'enfant. Son fils est mort il y a un an, comme nous l'apprendrons.

C'est cette perte qui est au centre du film. C'est à cause d'elle que Leary applique, dans sa vie quotidienne, les conseils qu'il offre à ses lecteurs en voyage. En se protégeant du monde extérieur, il se protège, bien sûr, de l'amour et anesthésie la douleur que lui a causé la mort insensée de son enfant... et celle que lui cause éventuellement le départ de sa femme Sarah.

Le propos est donc sérieux, aussi sérieux que le laisse paraître la mine perpétuellement sombre de Macon, et le jeu perpétuellement sobre de Hurt. Mais le film est aussi une comédie, même si l'humour s'y inscrit à contre-courant, et presqu'à contre-coeur, une fois l'intrigue bien en marche.

On notera le brio avec lequel Kasdan ponctue les tournants inattendus que prend la vie de Leary, en leur apposant, en son off, des passages lus du fameux guide de voyage. Bien sûr, dans ces moments-là, l'efficacité de l'humour provient du fait que Macon s'autocritique à son insu. Il est la victime des juxtapositions omniscientes de Kasdan. L'humour dérivé de l'utilisation et de la caractérisation des personnages secondaires est peut-être moins mordant, mais tout aussi savoureux. Par exemple, la soeur et les deux frères de Macon, chez qui celui-ci va se réfugier pendant un certain temps, semblent tout droit sortis d'un conte imaginaire qui satiriserait les vieilles familles puritaines de la Nouvelle-Angleterre (même si l'action se déroule à Baltimore). Leur façon de s'exprimer, leur habillement, le décor de leur maison victorienne, même la marque ancienne de leur automobile, tout les renvoie à un mode de vie périmé. Très conservateurs, ils sont, de plus, aussi retenus que Macon. Ils encouragent même sa retraite du monde lorsqu'ils décident, à brûle-pourpoint, de ne plus jamais répondre au téléphone! On peut déjà deviner que ces « puritains » sont aussi des excentriques. Au grand découragement de Macon, ceux-ci rangent leur épicerie par ordre alphabétique et s'égarent lorsqu'ils quittent le terrain de leur demeure. C'est en s'attardant, avec compassion, sur les idiosyncrasies de la famille de Macon que Kasdan nous permet de mieux comprendre la nature et le passé de cet homme blessé.

Le salut de Macon, son avenir, prennent les traits d'une autre excentrique, Muriel, une jeune mère, dresseuse de chiens. Antithèse de l'épouse de Macon, qui est une femme sophistiquée, Muriel affectionne le bric-à-brac, les bas de nylon rigolos et les chansons de Noël country-western (*I'm Gonna Lasso Santas Claus* !?!). Tendre, enjouée et spontanée, Muriel (plus mère qu'amante) entreprendra d'humaniser Macon, de le « resensibiliser ». L'amitié qui se développe, entre celui-ci et le jeune fils un peu frêle de Muriel, nous permet d'ailleurs de juger de l'évolution de Macon.

Mais c'est ici que ça se gâte un peu. (Il fallait bien y venir, malgré la beauté du film.) Réapparaît sur la sellette, l'épouse de Macon qui veut reconquérir son mari. Le film perd alors sa vitesse de croisière et commence à tourner en rond. Tiré du roman d'Anne Tyler, *The Accidental Tourist* souffre du mal qui accable presque toutes les adaptations pour l'écran: le film n'arrive pas à trouver son propre équilibre narratif. Le déroulement devient épisodique, rendant ténu le lien entre les développements. Kasdan s'émeut (sic) devant les scènes entre Macon et le fils de Muriel... puis passe à autre chose, sans qu'il ne soit de nouveau question d'échanges entre les deux personnages. Le film préfère s'engager sur plusieurs voies différentes dont peu aboutissent.

Cette faiblesse dans la construction dramatique suffira peut-être à décourager certains spectateurs; surtout dans la dernière partie du film, alors que Macon va et vient entre Sarah et Muriel, incapable de choisir entre son passé et sa nouvelle vie. Pourtant, Macon ne peut que retourner vers Muriel: le peu de bonheur qu'il a connu fut avec celle-ci. Aux yeux du spectateur, Sarah ne peut donc pas représenter une option sérieuse pour Leary (malgré le sex-appeal de Turner). Le suspense est pratiquement inexistant, rendant le déroulement de la conclusion un peu laborieux.

Malgré cela, Kasdan réussit à soutenir l'intérêt grâce à l'atmosphère qu'il installe et la qualité des émotions qu'il développe. *The Accidental Tourist* pourrait bien être son premier film « mature ». D'ailleurs, je mets au défi quiconque de rester insensible au tout dernier plan du film. Un gros plan de Macon qui *sourit* enfin... à l'arrivée d'un long voyage.

Johanne Larue

Tequila Sunrise

Il arrive parfois que l'attente de la sortie d'un film soit plus excitante que le film lui-même. Ou que la réputation du réalisateur et tout ce qui entoure le film deviennent l'événement en soi. C'est le cas de *Tequila Sunrise*. Quand on sait qu'il s'agit là du deuxième film de Robert Towne, un réalisateur qui est d'abord et avant tout considéré comme le meilleur scénariste d'Hollywood, ayant signé *The Last Detail, Chinatown, Shampoo*; que Towne n'avait rien fait depuis sa première réalisation en 1981, *Personal Best*; qu'il travaillait avec acharnement à mettre sur pied la suite de *Chinatown, The Two Jakes*, projet qui lui a finalement glissé des mains, comme lui avait échappé auparavant ce qu'il estimait être son meilleur scénario, *Greystoke*; alors on comprend mieux pourquoi *Tequila Sunrise* fait figure d'événement et pourquoi la critique américaine s'est entichée de ce film d'auteur écrit, produit et réalisé par Robert Towne.

Toutefois, ce n'est ni la réalisation ni le scénario de Towne qui sont remarquables dans *Tequila Sunrise*. Le film est certes bien écrit, on n'en attendait pas moins de Towne. Il y a de superbes lignes de dialogue, les motivations des personnages sont bien cernées, la construction narrative coule bien, sans défauts majeurs. Mais cette histoire de vieille amitié unissant un ex-trafiquant de drogue et un lieutenant de la brigade des narcotiques de Los Angeles, qui tombent

tous les deux amoureux de la même femme, n'a rien de neuf. Elle rappelle trop *Miami Vice, Extreme Prejudice, The Big Easy* et une dizaine d'autres films récents pour attiser notre intérêt.

Non, ce qui est remarquable dans *Tequila Sunrise*, c'est la distribution. Réunir dans le même film Mel Gibson, Kurt Russell, Michelle Pfeiffer et Raul Julia tient du coup de maître. Mel Gibson apporte à son personnage d'ex-trafiquant une sensibilité, je dirais même une certaine vulnérabilité peu commune à ce type de rôle. Il interprète un homme pris dans un engrenage qui l'entraîne malgré lui. Cette fatalité se ressent dans ses yeux et sur la commissure de ses lèvres. Mel Gibson continue de m'étonner. Il approfondit son jeu de film en film et il crève l'écran avec une force incroyable.

Kurt Russell possède un charisme aussi important que celui de Gibson, ce qui était essentiel pour créer la rivalité entre son personnage de policier et celui du trafiquant. Russell affiche un visage ciselé, d'une carrure formant un mélange entre Kirk Douglas et Cary Grant. Son jeu peut devenir très flamboyant à l'occasion, mais il sait minimaliser ses gestes si nécessaire. Comme dans la séquence où il demande pardon à Jo Ann: il lui avoue s'être trompé sur son compte, il lui demande si leur relation va continuer, mais ses yeux disent autre chose, sa tête est légèrement inclinée, et quand Jo Ann va répondre au téléphone, son attitude indique qu'il continue de se jouer d'elle et de l'utiliser. Superbe!

Michelle Pfeiffer, dans le rôle de la propriétaire du restaurant huppé qui devient bien malgré elle l'enjeu amoureux entre les deux amis, rayonne plus que jamais. Dire qu'elle est sublime n'exprime qu'une partie de la vérité. Robert Towne lui a écrit un rôle digne de Lauren Bacall, la grande blonde de *To Have and Have Not* et *The Big Sleep*. Pfeiffer relève le défi que lui lance Towne avec grâce, force et intelligence. Elle a une façon bien spéciale de projeter ses répliques à la figure de ses partenaires, comme si elle voulait les désarçonner. Mais c'est le spectateur, subjugué, qui reçoit la déflagration. On ne peut résister bien longtemps à son charme fantastique.

Quant à Raul Julia, bien que campant un rôle secondaire, il est impayable. Il incarne un personnage truculent, un truand farceur et ricanant qui est le chef d'un réseau de distribution de drogue provenant du Mexique. Julia ne craint pas l'extravagance et, de pair avec son imposante stature physique, cela contribue à établir rapidement son personnage. Il détient de plus quelques-unes des meilleures répliques du film.

Il faut voir tout ce beau monde s'animer sur l'écran. Ces comédiens représentent la quintessence du cinéma hollywoodien, cette machine du rêve collectif. C'est le pouvoir des acteurs qui brille dans toute sa splendeur. Il est cependant désolant que le sujet de *Tequila Sunrise* ne soit pas à la hauteur. À travers le prétexte de l'intrigue policière, Towne a voulu tracer un portrait des valeurs du monde actuel, ou plutôt l'absence de valeurs. Car y a-t-il encore quelque chose de sacré aujourd'hui? Quelque chose de plus fort que l'appât du gain? Pour Carlos, le chef de la contrebande, seule l'amitié compte, mais son point de vue est biaisé. Pour Nick, le policier, c'est d'abord son sens du devoir, mais cela le pousse à confronter sa loyauté envers son ami et à utiliser Jo Ann. Quant à Jo Ann, elle recherche l'amour, l'intégrité et le respect, mais ses vertus lui attirent des ennuis. Et le plus coincé dans tout ça, c'est Dale, le trafiquant, qui ne peut se sortir de son propre guêpier sans un coup d'éclat.



Et ce coup d'éclat, l'explosion finale du bateau de McKussik, devient l'antithèse de la mise en scène de Towne. Tout au long du film, sa réalisation stagne. Elle est léchée, fluide, bien menée, mais elle ne s'élève pas. Il lui manque l'inspiration et la fougue d'un Polanski pour animer ce matériel qu'il a lui-même écrit. Towne manque d'envergure. On est loin de *Chinatown*. Il faut, par contre, lui reconnaître du talent comme directeur d'acteurs, car il est certain que de telles performances ne viennent pas seulement des comédiens.

En fait, la faiblesse du film repose sur la vision restreinte de Towne. Il est un excellent scénariste, mais il semble posséder des talents de réalisateur limités. Il met bien en place tous les éléments de l'intrigue, mais une fois démarrée, elle tourne à vide, jusqu'à l'explosion. Il n'y a pas un enjeu suffisamment important pour nous impliquer davantage. On ne ressent pas de danger dans le triangle amoureux. On ne retrouve pas non plus le cynisme de *Chinatown*, ou encore cette absence de résolution qui caractérisait ce film. Ici, tout finit bien: Carlos meurt, Dale et Jo Ann se retrouvent, Nick a fait son devoir. L'amitié est sauve. Tout est résolu. Mais la résolution, c'est bien ennuyeux parfois.

André Caron

TEQUILA SUNRISE — Réalisation: Robert Towne — **Production:** Tom Shaw — **Scénario:** Robert Towne — **Images:** Conrad L. Hall — **Montage:** Claire Simpson — **Musique:** David Grusin — **Costumes:** Julie Weiss — **Son:** Bruce Bisenz — **Interprétation:** Mel Gibson (Dale McKussie), Kurt Russell (Nick Frescia), Michelle Pfeiffer (Jo Ann Vallenari), Raul Julia (Escalante), J.T. Walsh (Maguire), Gregg Lindroff (Arliss Howard), Ann Magnuson (Shalen), Arye Cross (Andy Leonard), Gabriel Damon (Cody McKussic) — **Origine:** États-Unis — 1988 — 116 minutes — **Distribution:** Warner Bros.

A Month in the Country

Il est de ces films qu'il fait bon savourer loin de la foule déchaînée, des oeuvres où la psychologie des personnages ne se résume pas à une simple épithète, mais dont la découverte se fait au hasard de petites touches délicates comme la reconstitution d'une peinture ancienne longtemps enfouie. *A Month in the Country* de Pat O'Connor est l'une de ces oeuvres finement ciselées, typiquement britannique, qu'on aurait tort de classer trop hâtivement dans le « genre *Masterpiece Theatre* » des beaux petits drames bucoliques.

Tom Birkin, un survivant de la Grande Guerre, dont il a gardé un

A MONTH IN THE COUNTRY — Réalisation: Pat O'Connor — **Scénario:** Simon Gray, d'après le roman de J.L. Carr — **Production:** Kenith Trodd — **Images:** Ken Macmillan — **Montage:** John Victor Smith — **Musique:** Howard Blake — **Décors:** Derek Nice — **Son:** Tony Dawe — **Interprétation:** Colin Firth [Birkin], Kenneth Branagh [Moon], Natasha Richardson [Madame Keach], Patrick Malahide [le révérend Keach], Tony Haygarth [Douthwaite], Jim, Carter [Ellerbeck], Richard Vernon [le colonel Hebron], Vicky Arundale [Kathy], Martin O'Neil [Edgar], Lisa Taylor [Emily], Tim Barker [Mossop], David Gillies [Milburn], Eileen O'Brien [Madame Ellerbeck], Barbara Marten [Madame Sykes], Elizabeth Anson [Lucy Sykes], Judy Gridley [Madame Clough], Maurice D. Iley [le jeune homme aveugle] — **Origine:** États-Unis — 1988 — 96 minutes — **Distribution:** Cinesque.



tic nerveux, un gênant bégaiement et des cauchemars récurrents, arrive, à l'été de 1919, dans le petit village d'Oxgodby au Yorkshire. Il a pour travail de mettre au jour une fresque médiévale dont on soupçonne l'existence sur l'un des murs de l'église. La présence de Birkin contrarie le révérend Keach qui craint que la fresque ne distraie ses paroissiens mais, selon le testament d'une riche bienfaitrice, les travaux doivent être complétés pour que l'église puisse recevoir un legs substantiel.

Birkin fait la connaissance de John Moon, archéologue et également vétéran marqué par la guerre qui cache néanmoins ses cicatrices émotives sous un comportement avenant et jovial. Moon a pour tâche de découvrir la tombe de Piers Hebron, un ancêtre de la même bienfaitrice, enterré à l'extérieur du cimetière local, mais il ambitionne en fait de trouver les restes d'une basilique saxonne dans les parages.

Les deux jeunes gens, liés tacitement par leur expérience douloureuse, leur isolement au sein de la petite communauté et leur recherche du passé, sympathisent rapidement et leurs silences en disent plus long sur leurs propres blessures que n'importe quel discours. La mort est omniprésente à leurs côtés. Il est profondément émouvant de voir Moon et Birkin déjeuner à l'ombre des grands arbres en plein cimetière ou de découvrir que l'archéologue a planté sa tente au-dessus d'un trou grandeur d'homme pratiqué dans le sol parce que, dit-il, il s'y sent en sécurité.

Alors qu'il s'était assoupi sur une stèle tombale, Birkin est tiré du sommeil, littéralement ressuscité par une apparition, la délicate présence de Mrs Keach, qui s'avère être la femme de l'austère pasteur. Par les attentions non dissimulées qu'elle lui prodigue, dans les limites bien strictes de la bienséance, la douce Mrs Keach émeut Birkin qui, à son tour, la sort un peu de son ennui quotidien.

Le milieu campagnard du Yorkshire est dépeint avec austérité, empêtré dans la bondieuserie satisfaite et une consternante sécheresse émotive qui déroutent Birkin. Au retour d'une sortie dominicale qui l'a vu prêcher dans une église voisine et visiter une fillette atteinte de tuberculose, Birkin crie sa hargne contre un Dieu sourd aux souffrances des hommes. Devant habiter le beffroi de l'église, faute de moyens, il surprend à l'occasion les sermons du pasteur Keach sur la nécessité de donner aux pauvres. Il est ainsi fort étonné, lorsque Mrs Keach lui fait visiter l'imposante résidence du vicaire, d'y trouver tant de pièces vides et inoccupées.

Bien qu'à ce stade on puisse avoir une impression de statisme dramatique, il faut aller au-delà des mots et lire les regards superbement éloquents de Firth et Richardson pour goûter le modeste bonheur issu de ces rares moments passés ensemble, un bonheur qui peut être brutalement interrompu par un coup de feu tiré par un chasseur insouciant, rappelant à Birkin son lourd handicap et ses angoisses latentes.

Vu dans l'admirable *1919* de Hugh Brody où il incarnait un jeune Paul Scofield et dans *Another Country* de Marek Kanievska, Colin Firth possède, en plus d'une beauté classique et sans âge, une voix souple et une intensité peu commune qui appellent de tels rôles, tourmentés, brontéens. La présence radieuse de l'excellente Natasha Richardson illumine leurs rencontres où la moindre inflexion de sa voix, un geste qui s'attarde, nous en disent long sur le trouble et les espoirs déçus

de cette jeune femme mal mariée. Qu'il suffise de se rappeler cette dernière scène, à la fin de l'été, où elle apporte des pommes à Birkin et n'en finit plus de partir...

Kenneth Brannagh complète à la perfection ce trio de jeunes acteurs remarquables, fort bien servi par la mise en scène attentive et alerte de Pat O'Connor qui nous avait donné *Cal* en 1983.

Au fur et à mesure que ses travaux progressent, révélant une oeuvre imposante, démente, une illustration de l'Enfer et du Jugement dernier à la manière de Bosch, Birkin s'identifie de plus en plus au sort de l'artiste qu'il découvre être un paria, un « infidèle » comme lui, subissant l'excommunication à la fin de sa vie. Au terme de ce mois à la campagne, Birkin a pu surmonter en partie son handicap et une apparition furtive de Birkin vieillard, revisitant après toutes ces années la petite église d'Oxgodby, procure une sensation d'apaisement et d'espoir.

Dominique Benjamin

Chocolat

Ce premier film de Claire Denis a eu le très lourd honneur de représenter la France au Festival de Cannes 1988. Il n'a évidemment rien remporté. Ce n'est pas le genre de film qui a eu l'heur de plaire aux membres du Jury cannois. Il s'agit d'une oeuvre assez marginale. D'aucuns ont qualifié *Chocolat* d'oeuvre durassienne. La plupart du temps, il suffit que le rythme d'un film soit lent et que les personnages ne se parlent presque pas pour être comparés à l'oeuvre très personnelle de Marguerite Duras. Dans le cas qui nous préoccupe, l'épithète est-elle justifiée?

Voyons d'abord ce qui caractérise l'oeuvre de Marguerite Duras. Les plans sont souvent très longs. Outre un manque de budget qui ne permet pas à la cinéaste de filmer plusieurs fois la même scène sous des angles différents et d'en effectuer un montage serré, il y a aussi et surtout un refus de se dire par l'image. On retrouve chez Duras une volonté de donner aux mots la plus grande place. L'image est secondaire. À ses yeux, « le cinéma arrête le texte, frappe de mort sa descendance: l'imaginaire... Le texte seul est porteur indéfini d'images ».[1] Ce besoin de se dire par la parole au cinéma est poussé à son paroxysme dans *L'Homme Atlantique* où la voix gagne sur l'image au point de voir le personnage disparaître. Lorsque le souvenir se tarit, il n'y a plus d'images. Le spectateur reste seul dans le noir à entendre la voix incantatoire de Duras.

Chez Claire Denis, c'est exactement l'inverse qui se produit. L'image prédomine. Les personnages principaux parlent peu. Ils ne se disent que les paroles de politesse en usage entre gens de classes différentes. L'essentiel est tu. Aucune voix hors champ ne vient combler ce silence. On se livre malgré soi par ses gestes, ses mouvements, ses regards. Un boy, à la fois soumis et rebelle, symbolise l'Afrique coloniale française. Nul besoin de mots pour évoquer son intériorité. Sa fierté de Noir et sa rage de devoir obéir à l'étranger blanc transpirent par tous les pores de sa peau.

Rien de tel chez Duras. Ses comédiens sont impassibles, toujours en attente. Une voix venue d'ailleurs exprime le désir qui se terre en eux. Bien que les personnages qui traversent l'oeuvre de Marguerite Duras ne semblent pas vraiment s'amuser, on ne peut guère comparer l'ennui des personnages de Claire Denis à leur indolence. Chez Duras, on se complaît dans la non-existence. Dans *Chocolat*, le désir est omniprésent. Le Blanc et le Noir se guettent et se traquent. On essaie de se rapprocher sans jamais y parvenir. L'interdit est trop grand. La peur aussi. Le désir reste toujours brûlant, jamais assouvi, à peine



exprimé, surtout pas dit. Chacun reste seul. Rien de comparable au désir durassien qui s'exprime toujours par l'entremise d'une tierce personne, jamais présente, toujours évoquée, prétexte à la déclaration d'amour qui ne sait jamais se dire directement à l'être aimé. Rien n'est jamais clairement défini dans cet univers. On imagine beaucoup, on fait comme si c'était vrai. Le temps est toujours conditionnel. C'est le futur antérieur qui s'impose.

Chocolat, c'est un regard tourné vers le passé. Le film s'ouvre sur un long plan fixe où on voit un homme et un enfant noirs nager dans la mer. Seul le bruit des flots s'impose à l'oreille du spectateur. Il le berce et confère d'emblée un rythme assez lent qui se maintiendra jusqu'à la fin. Une jeune femme blanche observe les deux nageurs. Elle semble étrangère à ce pays qui, on l'apprendra bientôt, a déjà été le sien. Presque tout le film est un long flash-back, une reconstitution flash-back de moments sans importance, de l'ennui d'une femme qui reste à la maison entourée d'un boy et de sa petite fille, pendant que part travailler son mari, l'administrateur de cette colonie nord-camerounaise du début des années 50.

Chronique sensible et pudique de la déception vécue par tous, *Chocolat* porte un titre fort révélateur du sens que Claire Denis voulait donner à son film. « L'Afrique, ce continent mythique, dit-elle, vers quoi on tend, les Blancs pour trouver la magie, les Noirs pour retrouver leurs racines. Et tout le monde se trompe. »[2] Tout le monde est chocolat, c'est-à-dire déçu, attrapé. Ce film a le rythme de l'Afrique, sa chaleur, ses couleurs. Il est le reflet d'une mémoire et d'un imaginaire qui n'ont rien de durassien. Claire Denis a déjà trouvé une façon bien personnelle de se raconter.

Sylvie Beaupré

CHOCOLAT — Réalisation: Claire Denis — **Scénario:** Claire Denis et Jean-Pol Fargeau — **Production:** Alain Belmondo et Gérard Crosnier — **Images:** Robert Alazraki — **Son:** Jean-Louis Ughetto et Dominique Hennequin — **Montage:** Claude Merlin — **Décors:** Thierry Flamand — **Musique:** Abdullah Ibrahim — **Interprétation:** Isaach de Bankolé (Protée), Giulia Boschi (Aimée Dalens), François Cluzet (Marc Dalens), Jean-Claude Adelin (Luc), Laurent Arnal (Machinard), Cécile Ducasse (France, enfant), Mireille Perrier (France, adulte), Jacques Denis (Delpich), Didier Flammand (Védrine), Jean Bediebe (Prosper), Jean-Quentin Chatelain (Courbassol), Emmanuelle Chaulet (Mireille Machinard), Kenneth Cranham (Boothby), Clémentine Essono (Marie Jean), Jo Emmett Williamson (Mungo Park) — **Origine:** France — 1988 — 105 minutes — **Distribution:** Alliance/Vivafilm.

(1) Marguerite Duras, *Le Camion*, Les Éditions de Minuit, p. 75.

(2) Claire Denis in « L'Afrique de Claire Denis » de Danièle Heymann, *Le Monde*, 12 mai 1988.

Femmes au bord de la crise de nerfs

FEMMES AU BORD DE LA CRISE DE NERFS (Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios) — Réalisation: Pedro Almodóvar — **Scénario:** Pedro Almodóvar — **Production:** Agustin Almodóvar — **Images:** José Luis Alcaine — **Montage:** José Salcedo — **Musique:** Bernardo Bonezzi — **Costumes:** José Maria de Cossio — **Son:** Guilles Ortión — **Interprétation:** Carmen Maura [Pepa], Antonio Banderas [Carlos], Fernando Guillén [Ivan], Julieta Serrano [Lucia], Maria Barranco [Candela], Rossy de Palma [Marisa], Kitty Manver [Paulina] — **Origine:** Espagne — 1988 — 98 minutes — **Distribution:** Alliance-Vivafilm.

Il est intéressant de rappeler ici que c'est par *Matador* de Pedro Almodóvar que la *Cinémathèque québécoise* clôturait, en septembre 1986, une importante rétrospective de cinquante années de cinéma en Espagne; le sixième long métrage du « plus original et du plus délirant cinéaste espagnol, une sorte de Bunuel punk et homosexuel », commentait le programmateur. Ce fut pour plusieurs notre initiation à Almodóvar, suivie par *La Ley del deseo* qui allait avoir sur sa production antérieure l'énorme avantage d'être distribué commercialement en Amérique du Nord. Ces circonstances favorables semblent présider également à la distribution de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

« Soy infeliz » (je suis malheureuse)... une chanson mélodramatique accompagne le générique, avant que la caméra ne serre de près le visage épaissi d'un séducteur aux tempes grises. On comprendra bientôt qu'il s'agit d'Ivan. Et on se retrouve dans un studio de postsynchronisation, devant l'écran où s'affronte un couple. Les lèvres collées au micro, le comédien susurre des mots d'amour. Curieusement, il est seul.

C'est Pepa qui devait lui donner la réplique. Mais Pepa n'est pas là. Elle n'en peut plus d'inquiétude et d'insomnie. Ivan, l'homme de sa vie, vient de la laisser tomber, après des années de mensonges et de tromperie. Pourquoi? Pour qui? Et le médecin lui confirme qu'elle est enceinte. Il lui faut une explication. Mais Ivan fuit la confrontation, trop content de parler à son répondeur qu'il inonde d'hypocrites banalités.

Pepa tente donc de rattraper l'infâme qu'elle aime toujours. Elle ne le rattrapera pas, mais il va lui en arriver des choses. D'abord, afin de rompre avec le passé, elle décide de mettre son appartement en vente. Or, voici que le premier client à se présenter n'est autre que Carlos, le propre fils d'Ivan dont Pepa ignorait jusqu'à l'existence.

Se croyant recherchée par la police, son amie Candela se réfugie chez elle: la candide jeune femme vient d'héberger, bien à son insu, un groupe de terroristes chiites de passage à Madrid pour mettre une bombe dans l'avion à destination de Stockholm. N'écoutant que son bon coeur, Pepa consulte une avocate dont elle découvre qu'elle est la nouvelle maîtresse d'Ivan et s'apprête à partir avec lui pour Stockholm...

J'en passe et des meilleures. Les péripéties se bousculent jusqu'à la séquence finale: revolver en main, Lucia, la mère de Carlos, force un motocycliste à la prendre en croupe et à la conduire à l'aéroport où elle a la ferme intention de trucider Ivan. À bord de son dévoué mambo-taxi, Pepa la prend en filature et arrive à temps pour éviter le massacre.

Autrefois, dit Pedro Almodóvar, quand un homme était délaissé par celle qu'il aimait, il était prêt à prendre de grands risques, à devenir un héros pour la reconquérir. Aujourd'hui, l'anti-héros d'après 1968 réagit comme le dernier des imbéciles. Il emmerde ses amis, néglige son travail, dérive vers la drague et l'alcool, bref, il est si ennuyeux qu'il ne mérite pas qu'on lui consacre un film. Tandis que la femme



quittée, aujourd'hui comme hier, s'avoue sans honte que pour continuer à vivre, l'amour lui est plus essentiel que l'amour-propre et que, par conséquent, tous les moyens sont justifiés pour ramener l'infidèle. Elle ne s'embarrasse pas non plus de scrupules pour débusquer sa rivale et la réduire à néant.

On peut sourire devant la thèse du cinéaste, d'autant plus qu'il affirme d'autre part s'être inspiré, à l'origine, de *La Voix humaine*, de Cocteau. Une pièce où la maîtresse plaquée, accrochée au téléphone, s'entretient une dernière fois avec l'amant dont on n'entend pas les paroles. Cette amoureuse pathétique est un personnage soumis. Almodóvar n'en est pas à une contradiction près.

Ça ne fait rien, il emporte royalement le morceau. Trottinant dans sa petite jupe, haut perchée sur ses talons, Pepa, tout le contraire d'une femme soumise, traverse le film presque en courant, touchante mais pas pitoyable, comique sans être ridicule, un moment cédant au découragement, l'instant d'après rebondissant avec une réjouissante vitalité.

Remarquable interprète, Carmen Maura est secondée par une distribution à sa mesure. Les comédiens sont admirablement dirigés. Le scénario est un irrésistible mélange de situations aussi banales qu'absurdes. Une absurdité qui se rencontre aussi dans le décor et les accessoires: l'appartement-pigeonnier de Pepa et ses détails insolites, la perruque « rajeunissante » de Lucia, les ineffables gadgets de l'ineffable chauffeur du mambo-taxi.

Ce qui tue souvent la comédie, c'est la lourdeur, la complaisance, l'effet facile. Ici, la mise en scène tout comme l'interprétation demeurent alertes sans jamais s'appesantir sur une bonne réplique, sans jamais s'enliser dans la répétition d'un bon gag. Les images sont colorées et le découpage imaginatif. Si on ne songe plus, à propos de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, à évoquer un « Bunuel punk et homosexuel », on est forcé de reconnaître que, sans déchoir, Almodóvar a réussi, avec son dernier film, à rejoindre le grand public. Ce qui n'est pas un mince exploit.

Francine Laurendeau

Une affaire de femmes

On n'avait pas eu droit à un aussi bon Chabrol depuis des lunes. À travers l'histoire de Marie, avorteuse d'abord pour rendre service à une amie, ensuite pour nourrir sa famille, enfin par simple cupidité, le réalisateur d'*Une affaire de femmes* trace un portrait sans complaisance de la société française sous l'Occupation.

Certes, comme dans cette scène où un travelling s'arrête au milieu d'un lit qui n'a strictement rien de significatif à montrer, ses mouvements de caméra se révèlent parfois un peu brouillons. Et puis, surtout au début du film, son montage est trop juste, il manque à beaucoup de plans le temps d'une respiration. Mais ce sont là détails bien secondaires en regard du brio avec lequel il tisse sa trame dramatique et de la sensibilité intelligente avec laquelle il dirige ses comédiens — notamment Isabelle Huppert et François Cluzet, interprètes non moins intelligents et sensibles des émotions du petit peuple « médiocrisé » par la tentation quotidienne de collaborer avec l'Allemand au nom d'une dentelle, voire d'un bout de ficelle. Au nom de la pauvreté, quoi!

Avec sa politesse d'humaniste, Claude Chabrol, en effet, se garde de mettre en scène des archétypes. Ses personnages n'apparaissent ni complètement noirs, ni complètement blancs. Non plus que gris, d'ailleurs. Ils essaient de survivre en des temps imprécis. Et la survie est encore moins simple que la vie. Comme cette dernière, elle couvre naturellement tout le spectre des couleurs d'émotions. Seulement quand une couleur bave sur une autre, cela donne un tableau aux motifs encore plus impurs.

Les défauts et les qualités de chacun ressortent donc par petites touches qui n'excluent pas le contraste, voire la contradiction. Marie, par exemple, aurait voulu devenir chanteuse. À la place, elle est la mère de deux jeunes enfants et l'épouse d'un prisonnier de guerre dont le retour ne la réjouit pas. Il est bien intentionné, mais sans grande envergure. Elle sait qu'il ne sera pas celui qui améliorera les conditions de vie de la famille. On ne peut forcer l'affection: elle ne l'aime pas. Elle aime également moins son fils que sa fille. Oh! elle ne le néglige pas. Mais quand elle lance à sa voisine que sa fille est ce qu'elle a fait de mieux dans sa vie, le garçonnet ne peut faire autrement que d'accuser le coup. Pourtant, elle n'est pas chiche. Avec l'argent que lui procure son métier de faiseuse d'anges, elle se paie des caprices, mais sort sa famille de la misère avant de s'offrir ce à quoi elle rêve depuis toujours: des leçons de chant classique.

En fait, Chabrol ne fait de cadeau à personne, pas même au spectateur qui va de dilemme en dilemme. L'avortement évite objectivement à celles qui le sollicitent une existence de fille-mère beaucoup plus tragique à l'époque qu'aujourd'hui. En même temps, que penser lorsque ces services sont demandés par une jeune femme prématurément vieillie par des accouchements à la chaîne, que celle-ci meurt dans la nuit des suites d'une hémorragie, que le mari se jette sous un train par désespoir, que la tante restée avec les orphelins vient avec amertume offrir à Marie de lui payer ce que la morte lui devait, et que Marie, après seulement quelques hésitations, prend l'argent? Que penser encore de cette Marie qui a un amant collabo et une amie juive? Et de cet époux, qu'elle a humilié bien sûr, mais qui sera quand même celui qui va la conduire à la mort en la dénonçant (lâchement, puisque c'est par lettre anonyme) à la police?

On pense que la nature humaine est capable de grandes bassesses quand elle a mal comme ce mari, de grandes inconséquences quand elle dérape comme cette Marie. Chabrol montre que l'argent rend ivre. Il n'excuse personne. Mais il ne détourne pas les yeux devant la véritable lâcheté qui, pour lui, est celle des élites.

Car les élites sont informées, elles sont conscientes, et donc, hypocrites. Elles condamnent une femme à mort au nom des fils qu'elle a enlevés à la Patrie et elles-mêmes ont signé la capitulation de la France. Elles veulent faire un exemple au nom des valeurs fondamentales de la Famille et elles-mêmes donnent aux petites gens l'exemple d'une bourgeoisie que la collaboration avec l'Occupant enrichit personnellement tout en appauvrissant la France profonde, la France des tickets de rationnement.

Si d'aucuns considèrent que l'abondance de films sur le Viêt-Nam traduit la profondeur du traumatisme des Américains qui ont perdu une guerre coloniale, on peut imaginer l'ampleur de celui des Français dont le cinéma, pendant longtemps, a donné l'impression qu'absolument tout le monde avait été un héros de la Résistance. Leur culpabilité était si grande qu'ils préféraient ne pas l'exorciser. Il leur a fallu presque un demi-siècle, mais quelques films osent ouvrir ce panier de crabes que représente l'époque de la Collaboration. C'est bien. Si ça les rend moins héroïques, ça les fait plus humains. Et l'humanité, c'est la matière première du bon cinéma.

Marie-Christine Abel

UNE AFFAIRE DE FEMMES — Réalisation: Claude Chabrol — **Scénario:** Colo Tavernier O'Hagan et Claude Chabrol d'après le livre de Francis Szpiner — **Dialogues:** Colo Tavernier O'Hagan — **Images:** Jean Rabier — **Décors:** Françoise Benoît-Fresco — **Costumes:** Corinne Jorry — **Montage:** Monique Fardoulis — **Son:** Jean-Bernard Thomasson et Maurice Gilbert — **Musique:** Matthieu Chabrol — **Interprétation:** Isabelle Huppert (Marie), François Cluzet (Paul), Marie Trintignant (Lucie), Nils Tavernier (Lucien), Marie Bunel (Ginette), Dominique Blanc (Jasmine), Lolita Chammah et Aurore Gauvin (Mouche), Guillaume et Nicolas Foutrier (Pierrot), Louis Ducreux (le père Mourier), Michel Beaune (le procureur Mourier), Evelyne Didi (Fernande), Dani (Loulou), François Maistre (le président Lamarre-Coudray), Vincent Gauthier (maître Fillon), Myriam David (Rachel), Thomas Chabrol (le garçon de café), Catherine Deville (Yvonne), Sylvie Flepp (Berthe), Jean-Claude Lecas (Robert) — **Origine:** France — 1988 — 110 minutes — **Distribution:** Alliance / Vivafilm.

Itinéraire d'un enfant gâté

ITINÉRAIRE D'UN ENFANT GÂTÉ — Réalisation: Claude Lelouch — **Scénario:** Claude Lelouch— **Production:** Claude Lelouch — **Images:** Jean-Yves Le Mener — **Musique:** Francis Lai — **Montage:** Sophie Bhaud — **Décors:** Jacques Bufnoir — **Costumes:** Mic Cheminal — **Interprétation:** Jean-Paul Belmondo [Sam Lion], Richard Anconina [Al Duvivier], Lio [Yvette], Béatrice Agenin [Corinne], Marie-Sophie L. [Victoria], Jean-Philippe Chatrier [Jean-Philippe], Gila Von Weitershausen [une rencontre de Sam], Michel Beaune [le notaire], Pierre Vernier [le curé], Daniel Gélin [Pierrot Duvivier], Philippe Lorin [le toubib], Annie Philippe [la secrétaire] — **Origine:** France — 1988 — 120 minutes — **Distribution:** CinémaPlus.

À force d'avoir été traité d'enfant gâté par tout le monde, Claude Lelouch a décidé de se regarder dans une glace et de faire son propre portrait à ce stade-ci de sa carrière. Il a choisi l'ami Belmondo pour s'incarner, bien que physiquement les deux hommes ne se ressemblent en rien. Le cinéaste a gardé son regard enfantin (je parle ici à la fois de physionomie et de philosophie de la vie), tandis que le comédien, grâce à son visage aussi parcheminé que celui de Charles Bronson, a trouvé que le temps des flics et des voyous était révolu.

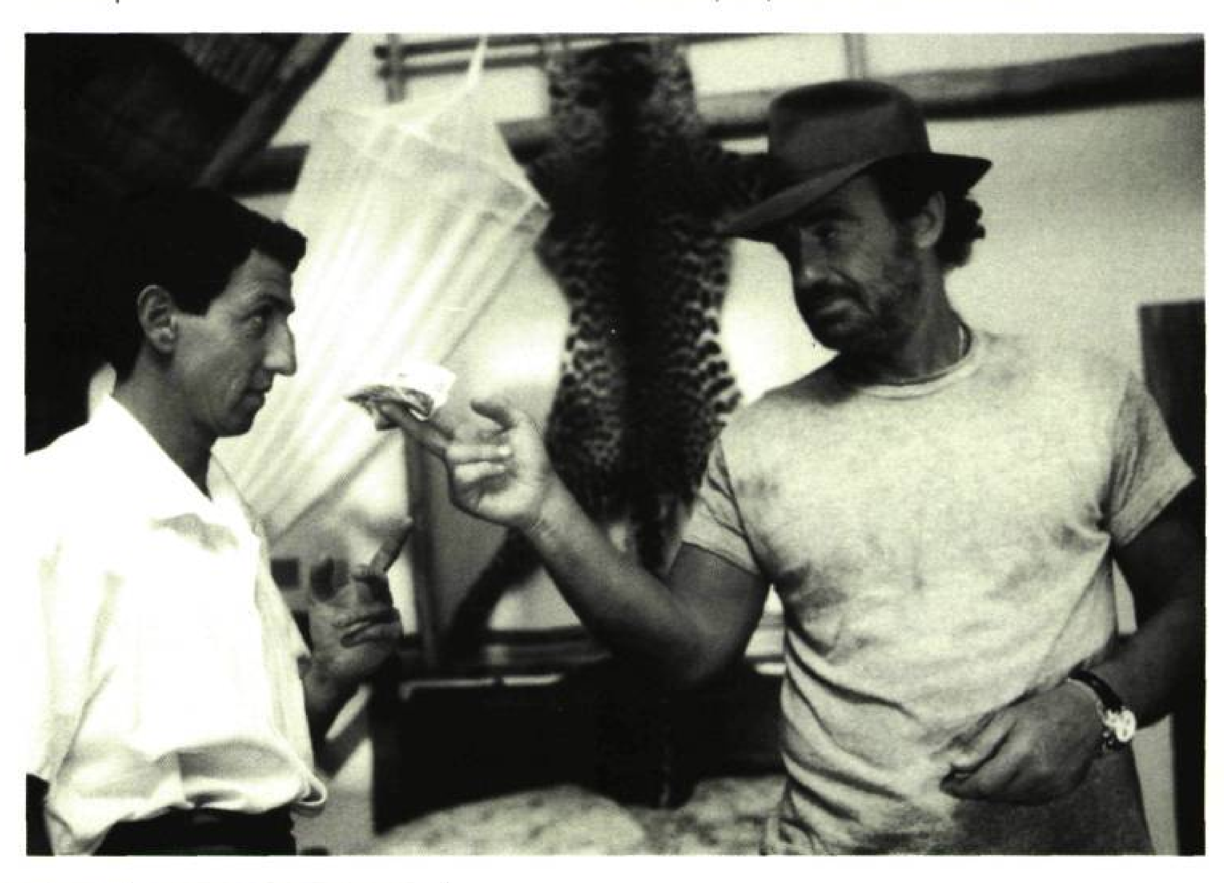
Que dire de cet « itinéraire » si ce n'est que c'est un parcours que l'on suit une nouvelle fois, avec par-ci par-là quelques nouveautés qui restent malgré tout du domaine typiquement lelouchien. Un plan séquence prégénérique veut faire penser à Fellini (y parvient par moments), l'océan étant filmé à la manière de *Casanova*, bien que l'on sache que c'est « véridique » et non du satin et de la soie. La musique de ces séquences est forte et généreuse, comme si Francis Lai voulait dire que c'est aussi son itinéraire à lui.

Le personnage central de Sam Lion est un enfant de la balle, abandonné par sa mère dans une fête foraine et recueilli par des gens du cirque qui lui enseignent l'art de la performance et de la perfection. Son enfance et son adolescence se passent paisiblement, traversées d'occupants sombres et de sauveurs d'outre-Atlantique. Le Lelouch que l'on connaît se retrouve dans ces courtes scènes placées côte à côte, comme en vitesse, pour ne pas gêner un spectateur trop porté sur la critique.

Et soudain, par un concours de circonstances imprévu, Sam Lion quitte la vie de chapiteau pour la vie de château. Du jour au lendemain, le voilà à la tête d'une gigantesque société, spécialisée dans la propreté des villes et le balayage des rues sur patins à roulettes.

Mais si, mais si. Tout est permis, puisque le cinéma de Lelouch a toujours été (et continuera d'être, semble-t-il pour longtemps encore) au rendez-vous des rencontres et des coïncidences les plus farfelues. Sa devise: c'est du cinéma, mais c'est aussi la vie, regardez autour de vous, comment êtes-vous devenu ce que vous êtes?, comment avez-vous rencontré la femme de votre vie?, pourquoi votre vie a-t-elle souvent pris cette multitude de tournants?

Donc, notre Sam Lion (qui adore les lions, *by the way*, d'où son nom, et le nom de Victoria qu'il donne à sa fille et à sa grosse compagnie d'après le grand lac africain — vous voyez comme tout se tient...) —, Sam Lion donc se trouve à un carrefour. Il a tout, mais il ressent un manque. Les plateaux d'argent, la grande vie comme on dit, ce n'est pas assez, ce n'est pas que ça. Car, pourquoi continue-t-il de vivre dans une roulotte spécialement aménagée à côté de sa gigantesque entreprise? Belle idée, que Lelouch développe avec une joie de tenir une caméra qui n'appartient finalement qu'à lui. Il s'amuse encore, cet enfant gâté, et nous lance à la figure la solitude du coureur des grands fonds, San Francisco, Singapour, Hambourg, Cologne et l'Afrique avec force chutes d'eau et paysages magnifiques, flore luxuriante, lions, lionnes et Lac Victoria en sus.



Travelogue aux allures de National Geographic? Images irréalistes de l'Afrique des safaris et des riches? Oui, mais aussi pièges de beauté dont on ne se lasse pas, mouvements de caméra autoritaires et sûrs, adoration de l'enfant gâté pour tout ce qui est beau.

Suis-je encore une fois en train d'oser excuser Claude Lelouch? Pas vraiment. Son film est on ne peut plus déséquilibré. Le début est une suite ininterrompue de scènes découpées au hachoir, tandis que la deuxième partie suit le récit de façon tellement chronologique qu'on ne sait plus très bien laquelle des deux parties on aime le plus. Cette hésitation peut mener bien vite à la désapprobation finale et la condamnation d'un cinéaste naïf et répétitif, bien qu'ouvert, encore une fois, à toutes les aventures quelles qu'elles soient.

Sans doute Lelouch prend-il pour lui-même les paroles de l'une des chansons du film: « T'aurais voulu être un artiste, pour pouvoir faire ton numéro, un chanteur pour pouvoir crier qui tu es, pour pouvoir inventer ta vie... » L'ennui, c'est qu'il ne le montre pas avec suffisamment de profondeur pour qu'on y croie. Chaque fois qu'il tente de démontrer quelque chose, une image vient se greffer à l'ensemble et égare le spectateur désireux de trouver quelque réflexion psychologique. La solitude profonde de chacun, elle pouvait être présente de façon sérieuse dans le village africain où Sam Lion a décidé de passer; mais on nous le montre en train de prendre son petit déjeuner en compagnie d'éléphants. Des moments uniques auraient pu être captés si Lelouch ne les avait pas sacrifiés au profit d'une caméra tenue à la main, comme si l'intention primordiale était de nous faire remarquer ses acrobaties techniques.

Restent les petits joyaux lelouchiens tel le duo Belmondo-Anconina lorsque le premier enseigne au second l'art de dire bonjour et de camoufler son étonnement. Là, Lelouch redevient le cinéaste de *La Bonne Année*, avec ses clins d'oeil de chaleur humaine, le talent de ses acteurs aidant. Là, l'adolescent qui filme comme il respire devient soudain adulte, privilégiant certes à nouveau ses grands thèmes favoris (l'amitié, les rencontres, les regards), mais les traitant sur le mode intimiste qui a fait sans doute le succès de *Robert et Robert* ou de *Attention bandits*.

Si cet *Itinéraire* se veut la dernière étape d'une boucle ainsi bouclée, que nous réserve le cinéaste à l'avenir? C'est peut-être de ce côté-là qu'il faut chercher cette petite fascination que l'on a (et que l'on a malheureusement trop vite appris à bien camoufler pour ne pas paraître trop lelouchien, parce que « ça ne se fait plus ») pour un cinéaste qui a encore bien des surprises à nous révéler.

Enfant gâté du cinéma français, peut-être réussira-t-il un jour à nous faire revivre les fantasmes de ses tournages, de ses scénarios originaux écrits la veille pour des acteurs qui, semblent-ils, adorent ça. Peut-être parviendra-t-il à vraiment nous faire reconnaître la futilité de la vie et nous dire qu'après tout, elle vaut la peine d'être vécue, à condition que l'aventure reste, encore et toujours, l'aventure.

Maurice Elia

Mississippi Burning

Voilà encore un Européen qui se propose de venir triturer les tripes des Américains en leur mettant sous le nez leurs dessous les moins reluisants. Et Alan Parker est un cinéaste qui prend plaisir à foncer dans le tas sans ménager les susceptibilités et sans se préoccuper des débris qui retombent.

Après *Betrayed* de Costa-Gavras, *Mississippi Burning* s'inspire d'événements réels survenus au Mississipi en 1964, au cours de ce qu'on a appelé le *Freedom Summer*, au plus chaud de la lutte pour la défense des droits civiques.

Deux agents du F.B.I. sont envoyés à Jessup, Miss., pour enquêter sur la disparition de trois activistes, deux blancs et un noir. Alan Ward est un digne représentant de l'administration fédérale à l'approche académique et impersonnelle. Rupert Anderson, originaire du sud, connaît bien le genre de mentalité qu'ils auront à affronter. Ce duo dynamique, où curieusement le plus austère des deux partenaires est aussi le plus jeune, accuse toute la différence qui existe entre le nord et le sud, la théorie et la pratique, le fonctionnaire et l'homme de terrain, la connaissance livresque et l'expérience.

Dans le rôle de Ward, Willem Dafoe semble toujours un peu à côté de ses pompes, comme s'il n'était pas tout à fait revenu de sa Judée scorsésienne. Il faut bien admettre, à sa décharge, que le personnage se résume en peu de mots. C'est un « Kennedy boy » qui part en croisade comme un saint homme et qui débarque dans le bayou avec un régiment de vestons-cravates aussi déplacés qu'inefficaces. Ward est tellement rigide dans son refus de considérer l'élément humain et d'avoir recours aux seuls moyens qui lui permettraient d'avancer, qu'on en vient à se demander, à voir la montée de violence que provoquent ses méthodes, s'il ne serait pas en train de développer un petit syndrôme qui en ferait le capitaine Queeg de son bataillon. Heureusement, Dafoe se fait discret et laisse la place qui lui revient à Gene Hackman.

Les meilleures scènes du film sont celles qui opposent ce dernier à Frances McDormand dans le rôle de l'épouse de l'assistant-shérif, un suspect important. Curieusement, on n'a pas donné de prénom à Mrs Pell. Il apparaît clairement qu'elle n'est que l'épouse de son mari et que ses opinions sont subordonnées aux siennes. Mrs Pell, la seule, semble-t-il, qui ne soit pas irrécupérablement raciste, symbolise la conscience coupable de cette petite communauté. Se confiant à Rupert Anderson, elle résume toute une vie de soumission, alléguant que la haine n'est pas innée: on vous l'inculque, on la vit, on la respire, on l'épouse.

Une affinité naturelle se développe entre elle et Anderson, deux individus qui se démarquent du groupe auquel ils appartiennent et chez qui on perçoit un désir d'aider l'autre. Les intentions d'Anderson à son égard sont ambivalentes. On n'est jamais vraiment certain si elle l'attire véritablement au-delà d'une sympathie mutuelle ou s'il veut simplement se servir d'elle. Le jeu de Hackman, subtilement attentif et énigmatique, alors qu'il semble être le plus ouvert et vulnérable, crée une atmosphère de délicieux inconfort. Seule une petite

MISSISSIPPI BURNING — Réalisation: Alan Parker — **Production:** Frederick Zollo et Robert F. Colesberry — **Scénario:** Chris Gerolmo — **Images:** Peter Biziou — **Montage:** Gerry Hambling — **Costumes:** Aude Bronson Howard — **Musique:** Trevor Jones — **Interprétation:** Gene Hackman [Anderson], Willem Dafoe [Ward], Frances McDormand [Madame Pell], Brad Dourif [le député Pell], R. Lee Ermey [le maire Tilman], Gaillard Sartain [le shérif Stuckey], Stephen Tobolowsky [Townley], Michael Rooker [Frank Bailey], Fruitt Taylor Vince [Lester Cowens], Badja Djola [l'agent Monk], Kevin Dunn [l'agent Bird], Frankie Faison [le panégyriste], Tom Mason [le juge], Geoffrey Nauffts [Goatee], Rick Zieff [le passager], Christopher White [le passager noir], Gladys Greer [Hattie], Jake Gipson [Mose] — **Origine:** États-Unis — 1988 — 125 minutes — **Distribution:** Orion.



conversation en apparence anodine, à propos des fleurs qu'il lui apporte, jolies mais en fait carnivores, peut nous éclairer sur les motivations du policier qui, sous des dehors affables, prend néanmoins des moyens détournés pour en arriver à ses fins. Mais elle soustend également que Mrs Pell se rend parfaitement compte de ce qui se passe (Anderson: « J'aurais probablement dû choisir quelque chose de plus approprié ». Mrs Pell: « Peut-être... ») et qu'elle prend sciemment la perche qu'il lui tend. Ce qui donnera éventuellement lieu à la scène la plus maîtrisée et aussi la plus forte du film, qui n'en est pas une d'agression ou d'émeute; un aveu sans paroles de Mrs Pell à Anderson derrière la vitrine de son salon de coiffure dans laquelle se reflète l'image d'une manifestation pacifique et de Clinton Pell qui dirige la circulation avec emphase.

En contrepoint de tels moments, Parker coupe souvent les coins carrés et ne s'embarrassent pas de nuances. La scène de lynchage, par exemple, est incroyablement mécanique et crue, l'image classique, sans fioritures, qu'on se fait d'une telle exécution. Elle bouscule le spectateur dans son sillage, comme si on voulait littéralement l'assommer par sa violence et sa rapidité.

Alors que dans son précédent *Angel Heart* la vue du sang semblait constituer un genre de leitmotiv visuel, ici le feu est omniprésent et vient régulièrement ponctuer le récit. On ne compte plus les granges, les habitations, les églises brûlées dans ce film, sans compter les nombreux avertissements servis sous forme de la typique croix enflammée. Parker n'a pas compris que la répétition tue l'émotion et banalise la situation. Le cinéma « coup de poing » finit par se mordre la queue.

À part les trois personnages principaux, le reste est bien simplement divisé en tout blanc et tout noir, moralement s'entend. Rarement a-t-on vu « red-necks » aussi franchement demeurés et complaisants, trop affreux pour être vrais, auxquels on ne risque pas de se comparer. On se sent meilleur rien que de les haïr. Rassurant.

Avec son défilé final de sales ordures condamnées, *Mississippi Burning* nous rappelle un autre film où un manichéisme bon teint était de mise, *Z*. Ici, la finale laisse entendre que ce happy end est le fait du F.B.I. uniquement. Ironique lorsqu'on songe à quel point Hoover détestait les Noirs.

Devant la caméra de Parker, ces derniers forment d'ailleurs une masse indifférenciée dont ne se distingue aucun personnage principal. Il y a bien un jeune garçon qui se fait le porte-parole de la communauté l'espace d'une minute devant Alan Ward, mais il reste anonyme. De son expérience précédente avec *Angel Heart*, Parker semble avoir gardé une affection pour les prises de vues éloignées de longues processions de Noirs chantant de beaux hymnes du Sud. Lorsqu'un Noir fait l'objet d'un gros plan, c'est qu'il chante ou qu'il souffre. On en fait un symbole de l'incarnation de la douleur et on le relègue à l'office de choeur grec commentant son propre drame et pleurant probablement le sort qu'on lui réserve encore au cinéma.

Ce qui risque de nous toucher davantage dans *Mississippi Burning*, ce ne sont pas les prouesses pyrotechniques ou les discours moralistes (« Nous sommes tous coupables. »), mais plutôt l'illustration d'un quotidien miné de tensions, la relation à l'amer goût d'inachevé entre Anderson et Mrs Pell, la splendide présence d'un Gene Hackman au sommet de ses capacités, la tension qui précède le meurtre des trois activistes, alors que le souffle des respirations se mêle à l'humidité presque tactile du bayou, ou la simple image de deux lavabos, côte à côte, l'un portant l'inscription « white », l'autre, décalé vers le bas, la mention « colored ».

Dominique Benjamin

Dandin

Molière, c'est le Shakespeare de la France. Ces deux auteurs sont joués partout à travers le monde. Cependant, on constate que le théâtre de Molière est moins spectaculaire. La règle des trois unités, tirée d'Aristote par Scaliger (XVIe), fut suivie par les auteurs du XVIIe siècle. Il faut dire que cette fameuse règle (unité d'action, de lieu et de temps) imposait des limites à la folie créatrice. On ne saura jamais le nombre de crimes commis en son nom. Cette camisole de force obligeait les auteurs à raconter les événements au lieu de les montrer. Shakespeare, lui, s'est permis toutes les audaces. Comme la langue anglaise n'était pas encore figée dans la cire froide d'une grammaire, il a inventé des mots, des expressions poétiques et des formules qui ont fait école. Son théâtre permet toutes les extravagances. Et ce, dans des lieux très divers. Malgré toutes les contraintes imposées, Molière a pu laisser s'épanouir son génie. Ses oeuvres nous livrent un trésor d'informations sur le vécu de ses contemporains. En plus de nous rejoindre aujourd'hui dans ce que le monde de Molière a de profondément humain.

Molière partage avec Shakespeare les traitements bizarres que plusieurs metteurs en scène leur ont fait subir. On a déjà joué Shakespeare dans un environnement western. J'ai vu du Molière joué avec des costumes modernes. Actuellement, en Belgique, on tourne

Roméo et Juliette avec 108 chats. Un seul acteur: John Hurt. Vous avez pensé à Miou-Miou dans le rôle de Juliette? Non. Notre talentueuse lectrice n'est pas de la chatoyante distribution. Évidemment, les chats seront doublés par de grands comédiens. On a dû castrer les matous afin d'éviter une surpopulation très coûteuse. Peut-être verra-t-on un jour notre *Georges Dandin* joué par des chiens et des crocodiles. Bien sûr. Les chiens personnifieront les bourgeois. Les crocodiles représenteront les vrais nobles. Les deux arriveront-ils à faire bon ménage? Les hippopotames en doutent. Peu importe les traitements imposés, ces deux auteurs en sont sortis vainqueurs. C'est là le signe évident qu'un texte fort ne craint aucune épreuve.

Roger Planchon, à l'âge de 55 ans, nous offre, avec *Dandin*, son premier film. Le générique affirme que l'histoire et les dialogues sont de Molière, mais nous sommes devant un film de Planchon. Lui-même auteur de nombreuses pièces de théâtre, a toujours eu la réputation d'un metteur en scène très novateur. Comme tout bon novateur, il a été souvent contesté. Je garde en mémoire sa *Mise en pièces du Cid* au Théâtre Montparnasse, à Paris. À travers un Corneille assailli par des héros de bandes dessinées, Planchon interrogeait les différentes formes de théâtre et donnait une belle démonstration d'un théâtre contestataire. Je me souviens aussi d'une *Bérénice*, prisonnière d'un plantureux palais de miroirs. Cette mise en scène donnait beaucoup d'éclat à cette sombre tragédie politique de Racine. Trêve de présentations. Venons-en au sujet.

Georges Dandin veut tâter de la noblesse et parvenir au rang des personnes de qualité. Pour ce faire, comme paysan plein aux as, il se doit d'unir sa fortune à des nobles qui essaient de cacher leur *désargentement* sous le couvert d'une quelconque armée au service du roi. Ces nobles, ce sont les Sottenville qui vivent dans un bled provincial. Le mariage avec Angélique, sans la consultation d'icelle, vient gonfler le nom de Dandin. Et surtout, il fait apparaître la fameuse particule tant convoitée. Ce qui donnera le noble nom de Monsieur de la Dandinière. Il y a là matière à se dandiner de contentement. Cette euphorie sera de courte durée pour Dandin. Plusieurs barreaux de l'échelle sociale céderont sous le poids de sa déconvenue. Les montants de cette précieuse échelle risquent même de le noyer dans le désespoir. Angélique refuse tout commerce sexuel avec un mari imposé qu'elle trompe au vu et au su de tout le monde avec un certain Clitandre. Ce dernier joue les don Juans. Une sorte de tombeur libertin en vacances dans la France provinciale. Dandin demeurera-t-il l'éternel cocu jetable avant même d'en avoir fait usage?

Planchon veut nous entretenir du XVIIe siècle qui a été pour La France ce qu'a été la Renaissance pour l'Italie. Il pense que le cinéma a négligé ce Grand Siècle. À travers quatre pièces de Molière, il voudrait nous faire découvrir la vie sociale de l'époque. Avec *Dandin*, on apprend à mieux connaître la vie provinciale avec son système de conventions sociales. Planchon veut bousculer nos idées naïves sur cette période très riche en créations artistiques. D'aucuns croient que les nobles étaient tous de gros méchants dont on souhaitait l'anéantissement. Nenni. Chaque petit bourgeois désirait accéder à la noblesse. Quand les bourgeois se sont rendu compte que cette alliance donnait dans l'impossible, il y a eu la Révolution. Planchon nous fait bien voir la soumission de Dandin aux conventions sociales. Même s'il enrage d'avoir tort lorsqu'il a raison, il ne se révoltera pas. Il acceptera de faire amende honorable en s'humiliant devant ces nobles qui brandissent le mensonge comme une arme défensive. Il faut savoir que la raison sociale n'accepte pas qu'on mette en doute la parole d'un gentilhomme à l'époque de Molière.

Ce qui est dit au théâtre, le cinéma peut le montrer. Le réalisateur ne s'en prive pas. Il transforme la farce de Molière en spectacle somptueux. Une caméra très souple, presque toujours en mouvement, va reluquer un peu partout. Jusque dans la chambre à coucher. La caméra surprend un voyeur arrosé et un Colin qui suce son pouce en dormant. Planchon a augmenté de beaucoup le nombre des acteurs. On y compte plusieurs cavaliers, une ribambelle d'enfants, de nombreux figurants et des acteurs qui jouent en plein air. Toutes les classes de la société y sont présentes. Le tout mené à vive allure comme un ballet qui vous en met plein la vue et les oreilles. Je retiens cette séquence où la caméra cherche les amants maudits dans un labyrinthe de draps blancs. Au lieu de tomber sur les coupables, la caméra fait face à la binette d'un cheval aussi innocent qu'étonné. Planchon a aussi ajouté ce qu'il appelle les « Forestières », ces femmes un peu sorcières qui jouent ici le rôle du choeur. Elles sont surtout la conscience de Dandin quand elles lui reprochent ses maladresses. C'est aussi une façon élégante de résoudre le fameux problème de l'adaptation d'un monologue à l'écran.

Parmi les initiatives du réalisateur, il faut souligner celles qui touchent les relations très tendues entre Dandin et Angélique. C'est alors que Planchon fait basculer la farce dans la comédie dramatique. Angélique se sert du fait qu'on n'a pas demandé son consentement pour exaspérer son Dandin de mari en lui préférant ou en faisant semblant de lui préférer un blanc-bec de la noblesse. Ici, on joue à se faire mal comme pour entretenir une plaie ouverte sur le baume d'une réconciliation. Ce qui n'était qu'effleuré chez Molière prend ici la dimension d'une *Mégère apprivoisée* et lorgne du côté de *Qui a peur de Virginia Woolf?* Ce chantage appuyé donne même un petit côté moderne à ce *Dandin*, un ancêtre du boulevard privilégiant le triangle amoureux. Devant le refus d'Angélique de devenir le bibelot de salon de son mari, j'ai eu comme l'impression d'entendre les féministes applaudir dans les coulisses de l'exploit. Dans la dernière séquence du film (scène qu'on ne trouve pas dans la pièce de théâtre), Planchon nous montre Dandin et Angélique en train de prendre leur petit déjeuner. Il y a de la réconciliation dans l'air. Mais, tout en vivant heureux, la séquence suggère qu'ils auront de nombreuses chicanes de ménage.



DANDIN — Réalisation: Roger Planchon — **Scénario:** Roger Planchon, d'après la pièce « Georges Dandin » de Molière — **Production:** Margaret Menegoz — **Images:** Bernard Lutic, Romain Winding, François Paumard, Stéphane Cami — **Musique:** Jean-Pierre Fouquey — **Son:** Georges Prat et Philippe Morel — **Montage:** Hélène Viard, Isabelle Devinck et Stéphane Guillot — **Costumes:** Jacques Schmidt, Emmanuel Peduzzi, Illuminada Gayo, Claudie Grossmann, Marianne Groves, Hervé Ruet — **Décors:** Thierry Leproust, Régis Des Plas, Marc Denize, Patrick Valverde — **Interprétation:** Claude Brasseur [Dandin], Zabou [Angélique], Daniel Gélin [M. de Sotenville], Nelly Borgeaud [Mme de Sotenville], Jean-Claude Adelin [Clitandre], Evelyne Buyle [Claudine], Marco Bisson [Lubin], Vincent Garanger [Colin], Martine Merri, Marie Pillet, Zabou [les sorcières] — **Origine:** France — 1988 — 113 minutes — **Distribution:** Alliance/Vivafilm.

Bien sûr, le langage de Molière ne cadre pas toujours avec celui de la bande dessinée moderne. Mais il se laisse apprivoiser grâce à la vitalité de la réalisation. Les admirateurs de Molière ne seront pas déçus par le travail de Planchon. Il a mis un peu plus de chair à saveur sociale autour de l'os d'une farce pour nous inviter à mieux saisir la mentalité d'une époque si éloignée de la nôtre. *Dandin* m'a donné le goût de voir se réaliser les trois autres films de Planchon. Avec *Dandin*, Molière ne s'est pas retourné dans sa tombe. Il a applaudi.

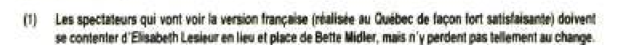
Janick Beaulieu

Oliver et compagnie / Oliver & Company

OLIVIER ET COMPAGNIE (Oliver & Company) — Réalisation: George Scribner — **Scénario animation:** Jim Cox, Timothy J. Disney, James Mangold — **Histoire:** Vance Gerry, Mike Gabriel, Roger Allers, Joe Ranft, Gary Trousdame, inspirée par le roman de Charles Dickens "Oliver Twist" — **Montage:** Jim Melton et Mark Hester — **Son:** Sandy Berman — **Musique:** J.A.C. Redford — **Chansons:** Barry Mann et Howard Ashman, Tom Snow et Dean Pitchford, Ron Rocha et Robert Minkoff, Dan Hartman et Charlie Midnight, Barry Manilow, Jack Feldman et Bruce Sussman — **Les voix de:** Joey Lawrence (Oliver), Billy Joel (Dodger), Richard Cheech Marin (Tito), Bette Midler (Georgette), Dom DeLuise (Fabin), Roscoe Lee Browne (Francis), Richard Mulligan (Einstein), Sheryl Lee Ralph (Rita), Natalie Gregory (Jenny), Robert Loggia (Sykes), Taurean Blacque (Roscoe), Carl Weintraub (Desoto), William Glover (Winston) — **Version française:** Inti Chaveau (Oliver), Marc Bellier (l'Arsouille), Daniel Lesourd (Tito), Yves Massicotte (Francis), Ronald France (Fagin), André Montmorency (Winston), Victor Désy (Sykes), Élisabeth Lesieur (Georgette) — **Origine:** États-Unis — 1988 — 72 minutes — **Distribution:** Buena Vista.

C'est le vingt-septième film d'animation de long métrage sorti des studios Walt Disney et la filiation est évidente. On y utilise des recettes mises au point par des années d'expérience et le spectateur croit reconnaître au passage de vieux amis. Le chaton Oliver, qui est censé être inspiré d'un héros de Charles Dickens (encore), Oliver Twist, fait beaucoup plus penser à un personnage des *Aristocats*. Son copain, le chien Dodger (l'Arsouille en français), a des ressemblances frappantes avec le cabot débrouillard de *Lady and the Tramp*. C'est d'ailleurs dans ce film qu'est née l'idée de donner aux divers chiens une voix qui s'inspire de leurs caractéristiques raciales: un scottish-terrier s'exprimait donc avec un fort accent écossais, un caniche avec des sonorités parisiennes et ainsi de suite. Dans *Oliver and Co.*, on aura donc droit à un bouledogue d'une placidité très british et amateur de Shakespeare, ainsi qu'à un chihuahua excité dont le langage est d'une couleur très hispanique. Le recours à des voix célèbres fait aussi partie du jeu; ainsi Peggy Lee fut mise à contribution dans *Lady and the Tramp* justement, alors que Peter Ustinov prêtait ses intonations sonores au prince Jean de *Robin Hood* et que George Sanders faisait rouler ses phrases avec onction dans la gueule du tigre Shere-Khan de *Jungle Book*. Cette fois, c'est Bette Midler qu'on entend alors qu'évolue à l'écran Georgette, la chienne vaniteuse de la fillette qui a recueilli Oliver et Cheech Marin (ancien duettiste du tandem « flyé » Cheech et Chong) prête son excitabilité au petit chien Tito, au point que celui-ci accapare l'attention dans la plupart des scènes où il paraît, ce qui lui vaudra probablement un retour dans un autre film Disney.(1)

Parmi les autres éléments familiers, il y a une poursuite finale réalisée avec mouvement et entrain dans un style à l'emporte-pièce dont on a déjà eu des exemples dans *101 Dalmatians, The Rescuers* et *The Great Mouse Detective*. Il y a là un sens du montage et une précision dans le rythme soutenus par une bande sonore irrésistiblement entraînante. Ce genre de morceau de bravoure est devenu partie intégrante des longs métrages Disney nouvelle manière et l'on reste ébahi devant une telle habileté technique. Mais devant ces exploits qui apparaissent mécaniques dans leur précision, on se prend parfois à regretter le perfectionnisme artisanal des premières oeuvres où chaque détail était l'objet d'un soin particulier. Ce n'est plus dans les studios Disney d'aujourd'hui, où l'on a adopté des méthodes de standardisation efficace (on ambitionne de produire régulièrement un long métrage d'animation par année), où l'on a recours à l'informatique pour la réalisation de certaines scènes (les mouvements de voitures dans *Oliver*, par exemple) que l'on retrouve un tel souci de fignolage, mais dans les oeuvres de transfuges comme Don Bluth qui en trois films réussis (*The Secret of NIMH, An American Tail* et *The Land Before Time*) s'affirme comme le véritable prétendant à la couronne artistique de Walt Disney.



(1) Les spectateurs qui vont voir la version française (réalisée au Québec de façon fort satisfaisante) doivent se contenter d'Élisabeth Lesieur en lieu et place de Bette Midler, mais n'y perdent pas tellement au change.



Dans *Oliver and Company* comme dans *Robin Hood*, on a pris des personnages déjà connus qu'on a transformés en animaux, du moins en partie puisque les « méchants » du roman, Sykes et Fagin, restent dans le film des humains bien que fortement caricaturés. On a transporté l'action du Londres du XIXe siècle au New York du XXe et on a fortement agité avant de servir. On mentionne au générique au moins une dizaine de personnes qui ont contribué à l'élaboration du scénario et chacun semble s'être ingénié à apporter de nouvelles « twists » à l'histoire d'Oliver. Le lecteur connaît sans doute le roman original qui a donné lieu à nombre d'adaptations filmiques dont la meilleure reste celle de David Lean en 1948 et la plus spectaculaire, la transformation en comédie musicale par Carol Reed en 1968. Oliver Twist est un orphelin élevé à la dure dans une institution « charitable », qui s'échappe pour se rendre à Londres où il fait partie un temps d'une bande de jeunes voleurs entraînés par un certain Fagin avant de trouver la protection du riche bourgeois Brownlow (qui se trouve être à l'insu de tous son grand-père) et d'être enlevé par le cruel Sykes. Ici, Oliver devient un chaton qui doit se débrouiller dans les rues de New York, Fagin n'est qu'un brave bougre qui a entraîné des chiens à chaparder pour survivre; le petit chat attire la pitié d'une riche fillette (c'est là qu'intervient la chienne Georgette) et c'est elle qui est enlevée par le méchant Sykes qui n'est plus un vulgaire coupe-jarrets mais un financier du crime. Arrachée à son contexte social, l'histoire apparaît bien un peu rachitique, mais le rythme est enlevé, les couleurs sont vives et les chansons entraînantes, les personnages apparaissent « cute » au possible. C'est en somme une trahison délectable qui devrait inciter les enfants à implorer à l'instar du petit héros de Dickens: « Please sir, I want some more ».

Robert-Claude Bérubé

Drôle d'endroit pour une rencontre

Il y a des films où l'on saisit le sens individuel de chaque mot, mais où la signification des dialogues nous échappe en général et en particulier. C'est un exercice très lassant pour le spectateur qui associe le cinéma au plaisir de partager des émotions. Malheureusement, c'est celui que nous impose François Dupeyron avec *Drôle d'endroit pour une rencontre*, son premier long métrage.

Un couple roule sur l'autoroute. La caméra les filmant à travers le pare-brise, nous n'entendons rien de ce qu'ils se disent, mais, de toute évidence, ce n'est pas très câlin. Grâce à ce procédé (absence de son), la scène accroche l'attention. Nous ignorons encore que, ces quelques minutes passées, nous nous ennuierons à mourir. En effet, la voiture s'engage ensuite dans une sortie menant à une aire de repos, s'immobilise le temps que l'homme jette la femme dehors, puis repart non sans que le chauffeur ait la délicatesse, quelques mètres plus loin, de balancer à la femme son manteau de fourrure. C'est vendredi soir. Il fait froid. Croyez-vous qu'elle va chercher une pièce dans son sac, puis téléphoner à sa mère, à une amie, ou encore, tellement plus simple, à un taxi pour qu'il vienne la sortir de ce « nulle part »? Non. Ça aurait été risquer de faire un film accessible ou vraisemblable, tandis que l'intention est clairement de faire passer l'absurde et l'insolite pour de la profondeur. Elle va rester là à espérer contre tout espoir que son mari revienne, pendant que ses élégants talons hauts essaieront de faire passer leur grelottement pour une danse.

Sur ce stationnement, un homme est à démonter le moteur de sa voiture à la recherche d'un sens à la vie. L'idée était bonne. Sur le coup, on y voit une démarche intérieure semblable à celle exprimée dans l'important best-seller des années 70, *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance* de Robert Pirsig. On se rend bientôt compte, toutefois, que cette entreprise n'est que le prétexte trouvé par le réalisateur-scénariste pour avoir sous la main un personnage de faire-valoir. Celui-ci est là pour dire à la femme: « Ton mari, il reviendra pas! » Car, de cette façon, elle peut s'obstiner et répondre: « Si! Il reviendra! » Ses motivations à lui nous sont d'ailleurs tout aussi mystérieuses. Pourquoi est-il agressif jusqu'à la grossièreté, au début? Pourquoi tient-il mordicus à ce qu'elle parte de ce drôle d'endroit qui, après tout, est à tout le monde et à personne? Ensuite, pourquoi *décide-t-il* subitement qu'il est amoureux d'elle? Pourquoi encore, une fois que la dépanneuse les a transportés au premier relais-restaurant, promet-il à une jeune serveuse qu'il va l'emmener avec lui? Aussi entêtés l'un que l'autre à se faire croire qu'ils aiment la personne qui, justement, ne les aime pas, ces deux personnages sont identiques. Ils incarnent le même côté d'une pièce de monnaie courante dans des pays nommés Monologue déguisé en dialogue et Fantasme de réalisateur.



Deux gros noms endossent par ailleurs ces silhouettes butées: Catherine Deneuve et Gérard Depardieu. Peut-être parce que leurs rôles ont été écrits pour être tellement énigmatiques qu'ils en deviennent anonymes, on n'oublie jamais que derrière France et Charles, il y a Catherine et Gérard, ces monstres sacrés de l'écran français qu'on a déjà vus ensemble dans *Je vous aime, Le Dernier Métro, Le Choix des armes* et *Fort Saganne*. Leur jeu est plat comme une autoroute, pesant comme dix camions à dix roues, fabriqué comme la décoration du relais-restaurant où ils sont en train de prendre racine. Ce qui nous amène à souligner à quel point les lieux où se déroule cette non-histoire ne sont pas une consolation esthétique. Personne avant François Dupeyron ne s'était résolu à tourner exclusivement dans ces relais routiers exploités en franchise parce que ces endroits sont précisément impersonnels comme l'amnésie, des non-décors.

Enfin... Il est clair que ce long métrage se veut l'illustration de l'amour qui rend fou jusqu'à rendre absurde. Or, de deux choses l'une. Ou bien cette vision de l'amour est trop locale pour être exportée en dehors de la France. Ou bien l'amour a le dos large et de la pellicule a été gâchée au nom de l'éternelle confusion entre un propos profond et un propos creux.

Drôle d'endroit pour une rencontre: un film statique dans un endroit passant.

Marie-Christine Abel

DRÔLE D'ENDROIT POUR UNE RENCONTRE — Réalisation: François Dupeyron — **Scénario:** François Dupeyron et Dominique Faysse — **Production:** Patrick Bordier — **Images:** Charlie Van Damme — **Son:** Pierre Gamet — **Montage:** Françoise Collin — **Décors:** Carlos Conti — **Costumes:** Caroline De Vivaise — **Musique:** Richard Strauss, Serge Gainsbourg, Alain Wisniak, Nicola Piovani, Kevin Mulligan, Evert Verhees, François Bernheim — **Interprétation:** Catherine Deneuve [France], Gérard Depardieu [Charles], Jean-Pierre Sentier [Pierrot], André Wilms [Georges], Nathalie Cardone [Sylvie], Alain Rimoux [Vincent], Vincent Martin [Roland], Philippe Faure [M. Martinet], Dominique Reymond [Mme Martinet], Thierry Der'ven [Louis], Marie-France Santon [Simone], Roger Souza [M. Richard], Chantal Banlier [Mme Richard] — **Origine:** France — 1988 — 100 minutes — **Distribution:** Cinépix.

Fantômes en fête / Scrooged

Il faut noter d'abord que Charles Dickens est mort, bien mort, aussi mort qu'un clou dans une porte. Il est disparu il y a maintenant près de cent vingt ans. Il ne peut donc rien contre ceux qui s'emparent de ses oeuvres, tombées dans le domaine public, pour les illustrer, les transformer, les triturer, les défigurer. Prenez son célèbre conte de Noël, *A Christmas Carol*, que tous les anglophones connaissent par coeur dès leur jeune âge, tellement on leur a lu ou illustré à tous les Noëls que le bon Dieu amène. Le personnage principal de cette fantaisie peuplée de fantômes et d'esprits, Ebenezer Scrooge, est devenu dans les pays de langue anglaise le symbole même de l'avarice et de la mesquinerie tout comme l'est Harpagon, l'avare de Molière, en France ou chez nous Séraphin. Sa transformation en modèle de générosité après la visite des esprits des Noëls passés, présents et futurs, fait partie de la tradition des fêtes aussi bien que le plum pudding ou le sapin décoré. J'ai moi-même fait la connaissance du vieux Scrooge au collège par l'intermédiaire d'un professeur d'anglais qui nous avait apporté un disque où son histoire était narrée par la riche voix de baryton de nul autre que Basil Rathbone, alors interprète

FANTÔMES EN FÊTE (Scrooged) — Réalisation: Richard Donner — **Production:** Richard Donner et Ray Hartwick — **Scénario:** Mitch Glazer et Michael O'Donoghue — **Images:** Michael Chapman — **Montage:** Frederic Steinkamp et William Steinkamp — **Musique:** Danny Elfman — **Décors:** William J. Teegarden, Nancy Patton et Dianne Wager — **Costumes:** Wayne Finkelman — **Son:** Willie Burton et Al Mian — **Effets spéciaux:** Thomas R. Burman et Bari Breiband-Burman — **Interprétation:** Bill Murray [Frank Cross], Karen Allen [Claire Philips], John Forsythe [Lew Hayward], John Glover [Brice Cummings], Bobcat Goldthwait [Eliot Loudermilk], David Johansen [l'esprit du Noël ancien], Carol Kane [l'esprit du Noël présent], Rovert Mitchum [Preston Rhinelander] Michael J. Pollard [Herman], Alfre Woodard [Grace Cooley], Mabel King [Gramma], John Murray [James Cross], Robert Goulet [Robert Goulet], Jamie Farr [Jacob Marley], Buddy Hackett [Scrooge], Brian Doyle Murray [Earl Cross], Mary Lou Retton [Mary Lou Retton] — **Origine:** États-Unis — 1988 — 101 minutes — **Distribution:** Paramount.

reconnu du personnage de Sherlock Holmes au cinéma. Et au dernier Noël, les téléspectateurs de la région de Montréal pouvaient se régaler de pas moins de quatre versions filmées de *A Christmas Carol* avec Reginald Owen (1938), Alastair Sim (1951), Albert Finney (1970) et George C. Scott (1984) dans le rôle du vieux grigou, sans compter la version récente en dessins animés des studios Walt Disney où c'est naturellement l'oncle McScrooge de Donald Duck qui était en vedette.

On a pu être surpris en apprenant, l'an dernier, que Bill Murray avait l'intention de jouer à son tour un *Scrooge*; le comédien, absent des écrans depuis 1984, n'avait en effet ni l'âge ni l'apparence voulus, semblait-il, pour camper un grippe-sous anglais acceptable. L'affaire s'est précisée quand on sut que le film s'intitulerait plutôt *Scrooged*, le *d* final faisant toute la différence, et que ce serait un pastiche de l'oeuvre de Dickens situé dans le monde contemporain, quelque chose comme un long sketch de *Saturday Night Live*, cette revue comique de télévision où Murray s'était d'abord fait connaître. Ce sont d'ailleurs deux scripteurs vétérans de l'émission qui furent chargés du scénario du film qu'ils situèrent (surprise, surprise) dans les milieux de la télévision. Scrooge s'est donc transformé en Frank Cross, directeur de la programmation d'un réseau national, aussi mesquin que doué (de sens commercial s'entend). Noël approche et le patron, Cross, est à réviser les émissions spéciales prévues pour l'occasion en commençant par un téléfilm intitulé *The Night the Reindeer Cried* où l'atelier du Père Noël, attaqué par des terroristes, est défendu par l'homme bionique; l'idée n'est pas si farfelue qu'on le croirait puisqu'il y a à peine quatre ans, la télévision américaine offrait *The Night They Saved Christmas*, film dans lequel Jaclyn Smith, ci-devant l'une des « Charlie's Angels » venait en aide à un Père Noël menacé par l'exploitation pétrolière au Pôle Nord. En plus de ce téléfilm, Cross a l'intention de présenter en direct une adaptation musicale de *Christmas Carol* avec des danseuses de Las Vegas et une championne olympique de gymnastique dans le rôle du petit infirme Tiny Tim dont l'exclamation « God Bless Us Everyone » est la conclusion traditionnelle du conte.

Dans l'effervescence de la mise au point de cette adaptation au goût si fin, Frank Cross a l'occasion de faire montre des traits de caractère qui le rendent si joyeusement détestable et là c'est assez savoureux, Bill Murray ayant une façon particulièrement « cool » de manifester son cynisme et sa pingrerie; on souhaiterait presque,



tellement il est réjouissant dans ce rôle, qu'il ne changeât jamais. Mais la machine est en branle; la fatigue de ces jours d'activité fébrile suscite en l'homme des hallucinations qui s'apparentent aux visites surnaturelles reçues par Scrooge. Et quand on tombe dans le surnaturel de ce temps-là au cinéma américain, il n'y a plus rien qui tienne. Les effets spéciaux se mettent en branle, l'écran frissonne de prouesses techniques qui s'étalent avec la subtilité d'un marteau-pilon. On a d'ailleurs fait appel en l'occasion à un réalisateur expert en la matière, Richard Donner, qui en a déjà mis plein la vue avec les films comme *The Omen*, *Superman*, *The Goonies* et *Lethal Weapon*. C'est ainsi que le conte délicat et fragile de Dickens, où se sent continuellement une compassion feutrée pour un personnage aigri par la vie, se transforme en un super spectacle à trucages, fort réussis d'ailleurs, où la dérision remplace trop souvent la miséricorde. Les équivalences établies entre les deux oeuvres sont parfois cocasses (la fée des étoiles vengeresse qui assène les révélations de bonté à coups de poing est une création assez réjouissante), mais le plus souvent décevantes et même vulgaires dans l'insistance mise à les illustrer. Et quand arrive la conclusion dégoulinante de bons sentiments aussi attendus qu'artificiels, on l'accepte avec plus de résignation que de conviction. Elle laisse Bill Murray libre de retourner à des fantômes plus familiers, ceux de *Ghostbusters* (deuxième chapitre) qu'il affrontera sans doute avec un surcroît d'aisance. Quant à *Scrooged* (ou *Fantômes en fête* si l'on veut), on peut lui appliquer ce vieux dicton (modifié): les esprits qu'on veut avoir gâtent parfois ceux qu'on a.

Robert-Claude Bérubé

Working Girl

Récemment plus productif, et plus heureux au théâtre qu'au cinéma, le metteur en scène Mike Nichols (*The Graduate*, *Heartburn*) nous revient en grande forme. *Working Girl* est à la fois du pur et du très bon Nichols: une comédie bien ancrée dans l'étude des moeurs de la société new-yorkaise, mais c'est aussi un exercice fort réussi de cinéma à la Frank Capra. Tout comme *Mr. Smith Goes to Washington*, *Mr. Deeds Goes to Town* ou même, *It's a Wonderful Life*, *Working Girl* est une comédie romantique qui fonctionne comme un conte moral voulant célébrer le courage de l'Américain moyen. Sauf qu'ici, bien sûr, il s'agit d'une Américaine moyenne. Le renversement peut sembler facile comme idée, mais la démarche de Nichols s'avère honnête et le résultat fort réjouissant. Et, disons-le tout de suite, le succès final du film repose sur la performance extraordinaire de Melanie Griffith (*Body Double*, *Something Wild*), qui fait sien le rôle qu'aurait tenu James Stewart, ou Gary Cooper, dans le « Working Boy » que Capra aurait pu réaliser. Mais je vais trop vite.

Le film s'ouvre sur des plans de New York à vol d'oiseau. Carly Simon chante la chanson-thème; le spectateur peut lire les noms de nombreuses femmes au générique (dont Patricia Van Brandenstein — *The Untouchables* — à la direction artistique) et, finalement, voir à l'écran la grande dame elle-même, la statue de la Liberté. Le bras levé depuis 100 ans, elle aussi a travaillé à un salaire minime et à des heures impossibles pour guider de son flambeau des milliers d'immigrants. Ode aux « working girls » de tout acabit. Dès le générique, donc, le propos est lancé, avec un tant soit peu d'ironie et, ma foi, beaucoup de lyrisme.



WORKING GIRL — **Réalisation:** Mike Nichols — **Production:** Douglas Wick — **Scénario:** Kevin Wade — **Images:** Michael Ballhaus — **Montage:** Sam O'Steen — **Musique:** Carly Simon — **Décors:** George DeTitta — **Costumes:** Ann Roth — **Son:** Les Lazarowitz — **Interprétation:** Melanie Griffith (Tess McGill), Harrison Ford (Jack Trainer), Sigourney Weaver (Katherine Parker), Joan Cusak (Cyn), Alec Baldwin (Mick Dugan), Philip Bosco (Oren Trask), Nora Dunn (Ginny), Oliver Platt (Lutz), James Lally (Turkel), Kevin Spacey (Bob Speck), Olympia Dukakis (le directeur du personnel) — **Origine:** États-Unis — 1988 — 113 minutes — **Distribution:** 20th Century Fox.

Sur un traversier faisant la navette entre Staten Island et Manhattan, des employés (ées) de bureau quittent, sans automobile, leur carcan banlieusard pour aller se jeter, à pied, dans la gueule du grand loup capitaliste de Wall Street. Pour ces secrétaires, c'est la même routine à tous les matins, sauf qu'aujourd'hui c'est aussi l'anniversaire d'une d'entre elles. À 31 ans, et après avoir terminé son bac aux cours du soir, Tess McGill se demande si elle finira un jour par prendre son envol.

Cette Cendrillon en a marre. Elle n'a pas de prince charmant; seulement un fiancé officieux qui lui offrira de nouveau des sous-vêtements sexy pour son anniversaire... et une peine d'amour lorsqu'il la trompera avec une copine. Elle n'a pas non plus de fée-marraine; ou plutôt, elle pensera l'avoir trouvée chez sa nouvelle patronne, mais se rendra vite compte qu'il s'agit en fait d'une méchante marâtre... bien que celle-ci ait l'âge d'être sa (demi ?) soeur cadette. Elle a bien une confidente — inexistante dans le conte original — pour l'aider à surmonter les coups durs, mais Tess/Cendrillon ne pourra compter que sur sa propre intelligence, et sa témérité, pour réaliser son rêve de carrière. Chemin faisant, elle s'improvisera même un vrai prince charmant, en la personne d'un courtier un peu naïf mais noble de coeur. Bien sûr, elle devra vivre la défaite au coup de minuit, mais enverra promener derechef les conventions, pour retrouver elle-même son soulier; je veux dire, son honneur. Et vive les contes subversifs!

Working Girl n'est peut-être pas bien réaliste, son portrait de Wall Street étant un peu caricatural, mais cela ne diminue en rien l'efficacité du film ou son mordant. En évitant la démagogie, par la comédie, Mike Nichols réussit très bien à faire passer son propos féministe—humaniste. Il réussit même à faire de cette « fable au pays de la grande finance », une critique de la mentalité yuppie. Si Tess est ambitieuse, elle est aussi entière. Son regard est franc, pas calculateur. Melanie Griffith, dans le rôle principal, ne joue donc pas au requin. Elle est même plutôt déconcertante de sensibilité. Mike Nichols, quant à lui, évite les décors et l'atmosphère du nouveau *glamour* branché. La photo du film n'est pas glacée et surtout pas glaciale. Le réalisateur auréole son héroïne d'une lumière chaude et la filme souvent avec une longue focale, ce qui a pour effet de l'isoler du monde matériel qui l'entoure et de souligner sa spiritualité. Ce n'est pas que Nichols fasse de Tess un ange; loin de là. Il faut la voir passer l'aspirateur, seins nus! Mais même l'érotisme de Melanie Griffith évite les pièges de la beauté yuppie. Ses formes rondes et son ventre de femme ayant passé la trentaine, font d'elle une femme normale. Il est très rafraîchissant de constater que Nichols n'a pas une idée étroite et superficielle de la beauté et du sex-appeal.

Bien sûr, on objectera, avec raison, que malgré le ludisme du traitement, il demeure que le fond de l'histoire de *Working Girl* n'est pas nouveau. Mais la magie réside dans le pouvoir de renouvellement de la mise en scène et de la mise en chaîne du récit. Efficace, la construction du scénario est serrée, sans toutefois qu'il soit question de précipiter les scènes d'exposition ou les développements de la personnalité de Tess, pour arriver plus vite aux nombreux coups de théâtre. Mike Nichols semble avoir eu l'intelligence de reconnaître que le spectateur, confronté à une histoire qu'il croit connaître, portera son attention sur les moments privilégiés où la caméra vient souligner l'émotion d'un personnage. *Working Girl* est plein de ces moments troublants où, restant seul avec Melanie Griffith ou simplement portant les yeux sur elle, on comprend la fragilité et la force de son personnage. On se surprend alors à penser que nulle autre actrice n'aurait pu jouer comme elle le même texte (sa voix de souris fatale), les mêmes temps de pause (l'hésitation sur son visage avant les sourires soudains). Bien que ce ne soit pas là le premier film de Griffith — elle a débuté à 15 ans dans un film méconnu d'Arthur Penn, *Night Moves* —, c'est *Working Girl* qui devrait la consacrer aux yeux de tous. C'est pour elle qu'il faut voir, et revoir, le film de Mike Nichols.

Je m'en voudrais de conclure sans souligner le travail savoureux de Sigourney Weaver qui, faisant appel à une vigueur et une folie toute hepburnienne (je veux parler de la grande Katharine bien sûr), mord littéralement dans un rôle de composition qui aurait pu être ingrat; et la performance d'Harrison Ford qui se réinvente dans la scène où son personnage offre une tisane, qu'il n'a pas, à une Melanie Griffith tombée dans les bras de Morphée. Par ailleurs, il faudrait aussi saluer la générosité de Ford qui, dans toutes ses autres scènes avec Griffith, lui laisse toute la place. Il n'y a que le nom de Gary Cooper qui me vient à l'esprit, si j'essaie de trouver un autre acteur américain capable d'un tel geste de gentilhomme.

...Mais Frank Capra aurait-il demandé à Gary Cooper de jouer « la » partenaire de James Stewart dans son « Working Boy » imaginaire?

Johanne Larue

A Cry in the Dark

A CRY IN THE DARK — Réalisation: Fred Schepisi — **Production:** Verity Lambert — **Scénario:** Robert Caswell d'après le livre « Evil Angels » de John Bryson — **Images:** Ian Baker — **Montage:** Jill Bilcock — **Musique:** Bruce Smeaton — **Costumes:** Bruce Finlayson — **Son:** Gary Wilkins — **Interprétation:** Meryl Streep [Lindy Chamberlain], Sam Neill [Michael Chamberlain], Bruce Myles [Barker], Charles Tingwell [le juge Muirhead], Nick Tate [Charlwood], Neil Fitzpatrick [Phillips], Maurice Fields [Barritt], Lewis Fitzgerald [Tipple], Dennis Miller [Sturges], Brendan Higgins [Kirkham] — **Origine:** États-Unis — 1988 — 121 minutes — **Distribution:** Warnes Bros.

Il y a pire que de subir un malheur immérité, c'est d'être puni par la société pour cette infortune même. Une telle chose est arrivée à une mère de famille australienne, Lindy Chamberlain. En août 1980, elle faisait du camping avec son mari et ses enfants près d'Ayers Rock, une formation rocheuse considérée comme une attraction touristique dans l'arrière-pays australien. En fin de journée, elle bavardait avec d'autres campeurs lorsqu'elle crut entendre un faible cri venir de la tente où elle avait laissé sa petite fille, Azaria, qui n'était encore qu'un nourrisson. Lorsqu'elle parvint au frêle abri, Azaria n'y était plus et Lindy vit sortir en courant de la tente un chien sauvage de l'espèce qu'on appelle par là dingo. Une battue entreprise dans les environs par les campeurs et la police ne donna aucun résultat. Azaria avait disparu. L'affaire en serait restée là, si on n'avait trouvé un certain temps après des vêtements d'enfant dans la brousse à quelques kilomètres de là. Des enquêteurs zélés décelaient par ailleurs ce qui leur semblait être des taches de sang dans la voiture des Chamberlain. On en vint à inculper Lindy Chamberlain pour la mort de son bébé, sur des preuves de circonstances. L'opinion publique se mit de la partie. Ce qui aurait pu n'être qu'un fait divers vite oublié devint une affaire nationale qui fit, pendant des années, la manchette des journaux et alimenta la conversation des Australiens. Après divers procès et une période d'incarcération, Lindy Chamberlain fut enfin exonérée de tout blâme à l'automne 1988. Entretemps, ses mésaventures avaient fait le sujet de nombreux articles dans les journaux, d'au moins deux livres, d'un téléfilm(1) de style semi-documentaire et d'une grande production cinématographique avec vedettes internationales.

Entrepris sous le contrôle financier de la Cannon Films, alors que cette compagnie se sentait du vent dans les voiles, *A Cry in the Dark* fut réalisé par le cinéaste australien Fred Schepisi, à qui l'on devait déjà des films aussi percutants que *The Chant of Jimmy Blacksmith* et *The Devil's Playground*. Comme certains de ses compatriotes (Peter Weir, Bruce Beresford, George Miller) révélés par le renouveau du cinéma australien à la fin des années 70, Schepisi poursuit maintenant sa carrière aux États-Unis (*Iceman, Roxanne*), mais il lui faut retourner à l'occasion dans son pays natal pour des films qui lui tiennent vraiment à coeur.

(1) Ce téléfilm intitulé *The Disappearance of Azaria Chamberlain* a été présenté à Super Ecran et au réseau Quatre-Saisons, l'an dernier, sous le titre *Azaria a disparu*.



C'est donc presque en observateur venu de l'extérieur, tout en restant en mesure d'apprécier les particularités locales, que Schepisi abordait l'affaire Chamberlain. D'emblée, il adopte le point de vue de l'accusée et sa perception des choses. La disparition du bébé est illustrée d'après les données du témoignage de sa mère et le traitement souligne à l'envie l'absurdité des accusations portées contre elle, comme la fragilité des soi-disant preuves mises de l'avant par la poursuite. On en vient à se demander ce qui a pu entraîner un tel cirque, un trop rigoureux souci de justice ou une indignation populaire exigeant un bouc émissaire. L'innocence de l'accusée nous étant affirmée dès le départ, il devient pénible mais éclairant de partager les épreuves qu'on lui fait subir. Il appert que Lindy Chamberlain aurait indisposé la population en n'assumant pas le rôle de victime qu'on lui avait réservé. C'était une femme forte qui puisait dans sa foi religieuse une assurance qui lui interdisait de s'apitoyer sur son sort. Mais cette croyance même allait alimenter les préjugés. Lindy était l'épouse d'un ministre adventiste et le fait que la doctrine de cette dénomination soit peu familière à l'ensemble des gens devait donner naissance à d'infâmes rumeurs faisant état de sacrifices rituels.

Tout en suivant pas à pas les détails trop réels de l'épreuve de Lindy Chamberlain, Schepisi analyse l'impact de la rumeur publique dans une telle affaire. En un montage fragmenté, il offre un kaléidoscope de notations sur les réactions de la presse et du public devant chaque nouvelle étape de l'enquête ou des procès. Ce passage constant du privé au public montre à quel point il peut être hallucinant d'être victime de cette hydre à mille têtes qu'est la réprobation universelle quand on se sait innocent.

Au centre du maelstrom se tient la figure à la fois fragile et forte de Lindy Chamberlain, telle que campée par Meryl Streep. Avec la souplesse qu'on lui connaît, l'actrice a adopté la personnalité de son modèle jusque dans ses aspects les plus agaçants, ne faisant aucune concession (pas plus que Lindy Chamberlain n'en avait faites avant elle) aux goûts et aux expectatives du public. Son interprétation est une reproduction fidèle et intelligente de la personnalité unique d'une femme à la fois intransigeante et aimante, apparemment froide mais passionnée. C'est un nouvel exploit pour l'actrice américaine qui ajoute un accent (l'australien) à une collection déjà riche (le polonais de *Sophie's Choice*, le danois de *Out of Africa*, etc). Mais là ne s'arrête pas l'intérêt de son jeu qui éclaire d'une lumière impitoyable les développements d'une charade par trop contemporaine qui évoque *Les Animaux malades de la peste* et les aléas des jugements de cour en contexte démocratique.

Robert-Claude Bérubé

High Spirits

Avouons qu'il y avait de quoi saliver: un film centré sur les aventures d'un châtelain aux prises avec quelques touristes compliqués et un nombre égal de fantômes à l'humeur irascible, tout cela dû à la plume du scénariste de *Beetlejuice* et mis en scène par l'auteur de *Mona Lisa* et *Company of Wolves*.

Malheureusement *High Spirits* n'a ni l'inspiration, ni le mordant des oeuvres précédentes de Neil Jordan. Il s'agit d'un agréable divertissement, mais qui cependant ne vise jamais très haut et n'offre en rien l'humour noir savoureux de *Beetlejuice*. En fait, le film évoque beaucoup plus les comédies fantaisistes anglaises des années quarante, comme *Blithe Spirit*, avec leurs fantômes de bonne compagnie.

Le scénario n'est pas d'une très grande inspiration, mais il engendre tout de même une constante agitation qui ne laisse aucune place à l'ennui. Il est évident que Jordan avait le goût de se payer un joyeux vaudeville surnaturel, sans autre ambition qu'un rire au premier degré et de bon aloi. Peut-on le blâmer de mettre en scène des fantômes plus sympathiques qu'effrayants?

Si le film offre peu de surprises, il possède du moins un enthousiasme communicatif dans son traitement du sujet et un mouvement alerte dans sa mise en scène. Le travail de Jordan est particulièrement habile en ce qui concerne l'utilisation du décor, ce qui est bien le moins pour un film de château hanté. Or, ici, nous sommes gâtés. D'abord pour le décor, car le directeur artistique a concocté une fort extravagante toile de fond à cette histoire: le hall d'entrée du château avec son lustre géant et son escalier monumental est en particulier fort réussi. Mais qui plus est, la caméra de Jordan habite ce décor avec beaucoup d'adresse et en tire tous les bénéfices possibles. Chaque élément convenu de ce genre de lieux est mis à profit dans l'action, que ce soit le grand lit à baldaquin, les tourelles du château, les vieux miroirs ou le petit théâtre en carton pâte. Même les vieilles pierres de l'édifice ne demeurent pas en place et s'offrent, dans une scène, une petite balade surnaturelle propice à quelques gags bien amenés.

Dans la première moitié du film, les manifestations spectrales sont l'oeuvre d'une maladroite mystification orchestrée, par le châtelain lui-même, pour faire croire à ses visiteurs que les lieux sont hantés. Il n'a guère le choix, puisque c'est en publicisant ainsi son château qu'il est parvenu à y attirer quelques touristes naïfs. Malheureusement, les grosses ficelles employées par l'hôtelier ne font pas illusion et les clients exigent un remboursement. C'est à ce moment-là que les véritables fantômes du château sortent des murs pour offrir leur contribution à la P.M.E. de leur maladroit descendant. On voit venir le reste: les touristes ayant levé le voile sur la supercherie du début ne manifestent maintenant plus aucune crainte. Les spectres doivent donc redoubler d'astuce pour effrayer tout ce beau monde.

Le tout culmine par une poursuite joyeusement frénétique dans la forêt, où on ne sait trop s'il faut songer à Abbott et Costello ou au *Songe d'une nuit d'été*.



La principale faiblesse du film provient de l'inévitable et bien plate romance qui se développe entre un des touristes américains et une jeune femme fantôme. Dans les scènes entre ces deux-là, le film tombe dans la plus extrême banalité hollywoodienne. Toujours les mêmes dialogues écrits sur mesure et débités de la même manière par des acteurs sans relief (en particulier Steve Guttenberg). À cette sotte romance, dont on connaît par coeur tous les discours artificiels, il est permis de préférer l'intrigue plus amusante entre un fantôme surexcité et une chipie dont l'apparente pruderie ne résiste pas longtemps à cet amant d'outre-tombe. La composition de Beverley d'Angelo, dans le rôle de cette femme chatouilleuse, est à l'origine de plusieurs des meilleurs moments du film. Mais on se doit d'en dire autant de celle de Peter O'Toole. Cet acteur semble de plus en plus confiné à des rôles de cabotins excentriques et de philosophes déclamateurs à la petite semaine. Mais ça lui va très bien. O'Toole ne se présente plus sans une bouteille en main et domine toujours les situations à force de n'y rien comprendre. Dans *High Spirits*, O'Toole est ce châtelain alcoolique qui transforme sa vieille demeure en hôtel hanté. Ce n'est pas le rôle de sa vie, mais O'Toole s'en acquitte avec la finesse qu'on lui connaît.

Martin Girard

HIGH SPIRITS — **Réalisation:** Neil Jordan — **Scénario:** Neil Jordan — **Production:** Stephen Wooley et David Saunders — **Images:** Alex Thomson — **Montage:** Michael Bradsell — **Musique:** George Fenton — **Effets spéciaux:** Derek Meddings — **Costumes:** Emma Porteous — **Son:** David John — **Interprétation:** Peter O'Toole [Peter Plunkett], Donal McCann [Eamon], Mary Coughlan [Katie], Liz Smith [Madame Plunkett], Tom Hickey [Sampson], Isolde Cazelet [Julia], Steve Guttenberg [Jack], Beverly D'Angelo [Sharon], Jennifer Tilly [Miranda], Peter Gallagher [frère Tony], Martin Ferrero [Malcolm], Connie Booth [Marge], Krista Hornish [Wendy], Matthew Wright [Woody], Daryl Hannah [Mary Plunkett], Liam Neeson [Martin Brogan], Ray McAnally [Plunkett âgé], Ruby Buchanan [la grande-tante Nan], Preston Lockwood [le grand-oncle Peter] — **Origine:** États-Unis — 1988 — 98 minutes — **Distribution:** Columbia.

1969

1969 — Réalisation: Ernest Thompson — **Scénario:** Ernest Thompson — **Production:** Daniel Grodnik et Bill Badalato — **Images:** Jules Brenner — **Montage:** William Anderson — **Musique:** Michael Small — **Décors:** Jan K. Bergstrom — **Costumes:** Julie Weiss — **Son:** Donald F. Johnson — **Interprétation:** Robert Downey Jr. (Ralph), Kiefer Sutherland (Scott), Bruce Dern (Cliff), Mariette Hartley (Jessie), Winona Ryder (Beth), Joanna Cassidy (Ev), Christopher Wynne (Alden), Keller Kuhn (Marsha) — **Origine:** États-Unis — 1988 — 90 minutes — **Distribution:** Astral.

Contrairement aux oeuvres littéraires, rares sont les films qui ont réussi à évoquer le passé dans toute son authenticité. Et pourtant, *Four Friends / Georgia*, tableau à la fois lucide et déchirant d'une certaine jeunesse, imposait Arthur Penn comme l'un des auteurs qui a poussé jusqu'au bout, avec une justesse personnelle, le portrait de l'Amérique de sa génération.

En 1982, Ernest Thompson gagnait un Oscar pour l'écriture du scénario de *On Golden Pound / La Maison du lac*, hommage presque posthume à la carrière d'Henry Fonda plutôt qu'une oeuvre tout à fait originale et maîtrisée. Après quoi, le futur réalisateur s'exile quelques mois en France, période durant laquelle il prend le temps d'élaborer le scénario de *1969*.

En 1969, Ernest Thompson avait presque vingt ans. C'était l'année de Woodstock, mais aussi celle du Viêt-nam, le temps du *peace and love* et celui de la conscription.

Ernest Thompson se souvient. Malheureusement, il dessine les événements dramatiques de cette année particulière avec une vision actuelle et un regard éloigné.

Le cadre est pittoresque. Nous sommes dans une charmante et tranquille petite ville du Maryland. Là, on n'entend point les esclandres des contestataires qui font vibrer le pays, les cheveux sont rarement longs et l'opposition, inexistante. Sauf peut-être pour Scott et Ralph, son ami d'enfance. Envahis par la peur d'être envoyés au Viêt-nam, ils exorcisent leur angoisse en vivant une histoire comme celle vécue par la plupart des jeunes de leur génération: découverte de la drogue, exploration de la sexualité et révélation d'une nouvelle musique qui allait, par la suite, changer toute une génération.

Accompagné de Beth, soeur de Ralph, avec qui il vient d'ébaucher une idylle, Scott tente de traverser la frontière canadienne, mais fait chemin arrière, persuadé qu'il vaut mieux rester et combattre de l'intérieur.

Thompson se serait-il trompé d'année? Il semble que oui. 1969, c'était le début d'une nouvelle décennie et pour des milliers de jeunes



Américains de l'époque, la remise en question des valeurs établies et de l'engagement militaire au Viêt-nam. À Woodstock, en août 1969, un demi-million de jeunes envahissaient le terrain où se déroulait l'événement Pop le plus spectaculaire et le plus inoubliable de ces dix dernières années. Cette page sociale de la culture américaine fut explosive, révolutionnaire aussi, puisqu'elle démontra que tant de jeunes groupés dans des conditions précaires se sentaient parfaitement heureux, inoffensifs même parce que pour beaucoup d'entre eux « Paix » et « Amour » étaient des mots clefs. Malheureusement une utopie, comme l'a prouvé le passage du temps.

Ernest Thompson aurait-il tout oublié? En 1988, son regard comme celui de plusieurs de sa génération, s'est, par la force des choses, recyclé du côté modérateur. Tout dans *1969* reflète cette transformation vers le conservatisme. Le nouveau réalisateur n'est parvenu qu'à raconter une anecdote au détriment d'une introspection du climat politique et social de l'époque.

À l'opposé d'un Costa-Gavras, par exemple, son propos manque de poigne et se dissipe à travers un récit contourné par le masque de la mélancolie et du regret. Tout bien considéré... la nostalgie n'est plus ce qu'elle était.

Élie Castiel

Talk Radio

S'il y a quelque chose que les critiques ne peuvent se permettre, c'est bien d'accuser Oliver Stone d'être en retard sur son époque. En effet: avec *Platoon* qui sortit sur les écrans juste au moment où les Américains décidèrent de confronter leur passé, *Wall Street* qui fut distribué aux lendemains du krach boursier et *Talk Radio* qui prit l'affiche peu après que Geraldo Riviera eut fracassé les records de cotes d'écoute avec un spécial télévisé sur le satanisme, Stone s'impose comme le cinéaste le plus synchrone de sa génération. Rivalisant de vitesse avec les « movies of the week » des grands réseaux de télévision, le réalisateur de *Salvador* ne fait pas que tourner des films: il rédige des éditoriaux audio-visuels. Or, voilà: si cette volonté pamphlétaire se révèle effectivement être sa plus grande qualité, elle n'en constitue pas moins son principal défaut — comme nous le démontre son tout dernier long métrage, *Talk Radio*.

Basée sur une pièce qui connut un assez grand succès dans les théâtres off-Broadway et sur un livre qui relatait les événements ayant entouré l'assassinat mystérieux d'un animateur radiophonique, l'histoire de *Talk Radio* nous fait assister à l'enregistrement d'une émission de ligne ouverte dans une radio locale. Homme frustré, cynique et gueulard (qui n'est pas sans rappeler Morton Downey Jr. ou André Arthur), l'animateur se plaît à provoquer gratuitement ses auditeurs. Truffant son discours de propos misogynes, racistes, antisémites et fascistes, multipliant les insultes et ne reculant devant aucun effet-choc, ce personnage prend plaisir à alimenter les peurs, les préjugés, les haines et les frustrations de son public. Or, voilà: entre

deux appels à saveur pornographique, notre animateur-vedette recevra des menaces de mort venant d'un fanatique que ses prises de position auront gonflé à bloc.

À l'instar de *Wall Street* qui condamnait la cupidité des courtiers en valeurs, *Talk Radio* s'en prend à un autre malaise de la société américaine: cette soif de sensationnalisme qui transforme nos médias en cirques romains de l'ère moderne. Partant en croisade contre les *Caméra 88*, les *America's Most Wanted* et autres *Current Affairs* qui se vautrent dans le sexe et la violence, Oliver Stone en appelle à un retour de la morale. Si l'intention est bonne, et même hautement respectable, le film, lui, s'avère plutôt ambigu, si ce n'est carrément détestable. En effet: à force de dévisager son sujet, Stone finit par succomber à la fascination que celui-ci lui procure. Avec comme résultat que nous ne sommes plus très sûrs s'il est contre le sensationnalisme, ou alors (comme le dirait Guitry) tout contre...

Le problème avec Oliver Stone, c'est qu'il passe tellement de temps à patauger dans la boue qu'on finit par avoir l'impression qu'il y prend un certain plaisir. Prenons le scénario de *Talk Radio*, par exemple. Après dix minutes, tout le monde a compris le message: les propriétaires de stations de radio sont prêts à tout pour gagner de l'argent, le public est assoiffé de sang et les animateurs de lignes ouvertes sont tous des provocateurs aussi vulgaires qu'irresponsables. Or, voilà: Stone continue malgré tout de multiplier les scènes de violence verbale, soulignant chacune de ses répliques au crayon gras et frappant toujours de plus en plus fort. Laissant libre cours à sa révolte jusqu'à ce qu'elle nous laisse un arrière-goût de cendres dans la bouche, le scénariste de *Midnight Express* (à l'image du personnage de Billy Hayes, justement, qui, lors d'une scène controversée, arrache la langue d'un ennemi avec ses dents) s'avère incapable de tracer la moindre ligne entre la colère et la rage, l'indignation et la folie, le désir de se venger et l'envie de succomber à ses instincts meurtriers. Résultat: son film finit par devenir aussi sordide — sinon plus — que son sujet.

Sordide et malhonnête, serons-nous tenté d'ajouter. Car non content de se jeter dans l'eau pour se sauver de la pluie, Oliver Stone finit par tirer le blanc après avoir visé le noir. C'est ainsi qu'après nous avoir fait croire que le grand responsable de cette descente aux enfers



n'était nul autre que l'animateur, le film change soudainement de cible pour accuser le public! En effet: il ne faudra qu'un flash-back romantico-psychologique plutôt mièvre pour que le méchant bourreau devienne tout à coup l'innocente victime des foules, le produit d'un divorce douloureux et une pauvre créature mal-aimée. Injectant à son personnage une dose concentrée d'humanisme afin de rendre crédible cette conversion aussi naïve que improbable, Stone, sans le vouloir, nous révèle les dessous peu reluisants de son scénario. Et dévoile la mauvaise foi qui animait sa démarche.

Le malheur de *Talk Radio* est que personne n'en sort grandi: ni le réalisateur, qui aura accepté de descendre aussi bas que les ennemis qu'il combattait; ni les spectateurs, qui auront été manipulés de bout en bout; ni les intervenants des médias, qui pourront se laver les mains en toute tranquillité, blâmer le public de la baisse de qualité de la programmation puis s'en retourner tranquillement à leur micro.

La mécanique de *Platoon* était (déjà) grosse; celle de *Wall Street*, grasse; et celle de *Talk Radio*, obèse. On ne peut que frissonner en pensant à l'adaptation d'*Evita* que le cinéaste est en train de tourner avec Meryl Streep. Oliver Stone deviendra-t-il le John Milius de la comédie musicale? Espérons que non...

Richard Martineau

TALK RADIO — **Réalisation:** Oliver Stone — **Scénario:** Eric Bogosian et Oliver Stone d'après la place « Talk Radio » écrite par Eric Bogosian et le livre « Talk To Death: The Life and Murder of Alan Berg » par Stephen Singular — **Production:** Greg Stangis et Sam Strangis — **Images:** Robert Richardson — **Montage:** David Brenner — **Musique:** Stewart Copeland — **Son:** Tod A. Maitland — **Décors:** Derek R. Hill — **Costumes:** Ellen Mirojnick — **Interprétation:** Eric Bogosian [Barry Champlain], Alec Baldwin [Dan], Ellen Greene [Ellen], Leslie Hope [Laura], John C. McGinley [Stu], John Pankow [Chuck Dietz], Michael Wincott [Kent], Zach Grenier [Sid Greenberg], Robert Trebor [Jeffrey Fischer], Linda Atkinson [Sheila Fleming], Allan Corduner [Vince] — **Origine:** États-Unis — 1988 — 100 minutes — **Distribution:** Cineplex-Odeon.

Jane B. par Agnès V.

Heureusement qu'il y a la fantaisie. Qu'il y a la découverte. Et la chaleur. Autant d'éléments, au milieu d'une quantité innombrable d'autres, qui font de ce documentaire un document.

Jane Birkin au naturel. Pour plusieurs, c'est un rêve caressable sur plusieurs paliers. Il y a d'abord l'actrice, l'interprète de rôles sur mesure (ou tout à fait étriqués). C'est Birkin dans l'irréalité, dans la fantaisie débridée de son esprit, dans le monde un peu fou des caméras qui la filment un peu n'importe comment. Car comment garder son sérieux devant cette mouvance de sourires, de regards et d'instincts camouflés? Il y a ensuite la femme, la diaphane muse à Gainsbourg, Jane, puisqu'il faut l'appeler par son nom. Qu'on a vue atteindre l'âge ingrat qu'on appelle, sous d'autres cieux, l'âge adulte. Avec ou sans son Tarzan, notre belle Jane furète toujours, follette, volette, fière de se montrer, heureuse d'être. Et simple jusqu'au bout des ongles.

Mais s'est-on trompé sur son compte? Nous sommes-nous laissé séduire par ce large sourire, ces larmes émues, sa silhouette de libellule, ses attraits extérieurs qu'elle a transformés en un style? Sait-on jamais?

Agnès Varda, elle, sait. Elle l'a suivie sur les écrans, puis l'a suivie des yeux, puis du regard. Elle a vu des choses que sa propre sensibilité seule aurait pu détecter et qu'elle a un jour décidé de nous faire partager. Comme c'est gentil, diriez-vous. Mais si, mais si: la farouche cinéaste des années 60-70 s'est effacée pour faire cette ode à la beauté, à la sérénité, à la simplicité. Jane l'a laissée faire, lui a suggéré

JANE B. PAR AGNÈS V. — **Réalisation:** Agnès Varda — **Scénario:** Agnès Varda — **Images:** Nurith Aviv et Pierre-Laurent Chemieux — **Musique:** Manfredini, Chopin et Serge Gainsbourg — **Son:** Olivier Schwob et Jean-Paul Mugel — **Montage:** Agnès Varda et Marie-Josée Audiard — **Interprétation:** Jane Birkin (elle-même), Philippe Léotard (le peintre), Jean-Pierre Léaud (l'amant sorti de prison), Farid Chopel (le colonialiste), Laura Betti (Lardy), Alain Souchon, Charlotte Gainsbourg et Mathieu Demy — **Origine:** France — 1988 — 95 minutes — **Distribution:** Kécina.



des choses, l'a prise par la main, par les yeux, a dû lui montrer le chemin. Deux femmes violemment éprises d'elles-mêmes et de l'autre. Voilà pourquoi *Jane B. par Agnès V.* est plus qu'un simple documentaire. C'est une histoire d'amour.

Il y a dans ce document (c'est un mot plus juste) des moments irrésistibles. Un des meilleurs, c'est Jane en Jeanne d'Arc qui dit avec son accent british acidulé: « Je vais bouter les Anglais hors de France. » Et cet échange unique, où les *deux langues doubles* (français et anglais d'un côté, réalité et cinéma de l'autre) s'entrechoquent avec une aisance inouïe:

— Est-ce que tu es prête à vider ton sac?

— Ah oui, sans problèmes, oui...

Et Jane éparpille sur le sol les objets qu'elle trimballe avec elle.

— Alors, dit-elle à Agnès, tu as appris quelque chose sur moi, maintenant que tu as vu mon sac? (Un temps.) Tu sais, même si on déballe tout, on ne dévoile pas grand chose.

Et puis, il y a Jane-Ariane poursuivie par la caméra-minotaure, Jane-Stan Laurel, Jane-Vénus du Titien...

Il y a aussi une sorte de combat dans ce film fascinant, le combat de deux femmes, qui se chuchotent par regards et caméras interposés l'amour de faire du cinéma qui est pour elles, un certain amour de vivre. Combat pour se montrer, pour prouver plus qui on est que ce que l'on est. Pour exprimer, pour dire, et pour essayer de changer. C'est vrai qu'on y voit Jane maman, actrice, créatrice, interviewée, montrée sous tous les angles. Mais que nous sommes loin de la narration traditionnelle qui empêche justement que les documentaires deviennent des documents. Car où seraient la transparence, la vérité, si *Jane B.* devenait un autre film paresseux, parsemé d'extraits d'autres films paresseux, concocté avec un commentaire off du genre « l'actrice d'une génération » ou « il n'y a qu'elle pour... ».

La méthode Varda laisse un arrière-goût cependant: celui de l'insatisfaction, du non-rassasiement. On n'en veut plus, à la fois de son sujet et de sa technique. Mais n'est-ce pas toujours ainsi que l'on se sépare des êtres qu'on aime?

Et on reste avec un silence intérieur, celui qui suit Jane chantant *My Heart Belongs to Daddy*, celui qui imprime sur le visage de Jane sa réalité, sa contemporanéité, celui qui nous fait la regarder, la frange relevée, le questionnement au coin des lèvres, nue et fragile à la fois.

Maurice Elia

The January Man

THE JANUARY MAN — **Réalisation:** Pat O'Connor — **Production:** Norman Jewison et Ezra Swerdlow — **Scénario:** John Patrick Shanley — **Images:** Jerzy Zelienski — **Montage:** Lou Lombardo — **Musique:** Marvin Hamlisch — **Costumes:** Ann Roth et Neil Spisak — **Décors:** Gary Brink — **Interprétation:** Kevin Kline (Nick Starkey), Susan Sarandon (Christine Starkey), Mary Elizabeth Mastrantonio (Bernadette Flynn), Harvey Keitel (Frank Starkey), Danny Aiello (Vincent Alcoa), Rod Steiger (Eamon Flynn) Alan Rickman (Ed), Faye Grant (Allison Hawkins), Ken Welsh (Roger Culver) Jayne Haynes (Alma), Brian Tarantina (Cone) — **Origine:** États-Unis — 1988 — 95 minutes — **Distribution:** M.G.M./U.A.

On salive à la lecture du générique. Pensez-y: un scénario de John Patrick Shanley, le dramaturge qui s'est montré si doué pour le cinéma en signant les intrigues de *Moonstruck* et de *Five Corners* l'an dernier; une réalisation de Pat O'Connor, cinéaste irlandais dont le deuxième film, *A Month in the Country*, s'est imposé par sa qualité; dans les principaux rôles: Kevin Kline, le voleur farfelu de *A Fish Called Wanda*, Susan Sarandon, l'inspiratrice de *Bull Durham*, Mary Elizabeth Mastrantonio, la garçonne de *The Color of Money*, Harvey Keitel, le Judas de *The Last Temptation of Christ*, Alan Rickman, le suave méchant de *Die Hard*, etc. Et puis c'est la déception. Non que *The January Man* n'ait pas ses points d'intérêt, mais il n'arrive jamais au niveau de qualité supérieure auquel on se serait attendu en lisant la liste des ingrédients. *The January Man* est d'abord un film policier et de ce côté, ça ne va pas trop mal. La police d'une grande ville veut arrêter les méfaits d'un maniaque criminel qui a tué une femme par mois depuis un an, toujours à des dates différentes. Les efforts de détection étant restés inutiles, le maire ordonne au commissaire de police de faire appel au meilleur détective qu'il ait jamais eu sous ses ordres, son propre frère. Exclu des services policiers à la suite d'un scandale, l'homme est devenu pompier et le commissaire le rejoint en pleine action. Nick Starkey, c'est son nom, est un limier peu orthodoxe qui vit en bohème et se fie plus à ses intuitions (géniales d'ailleurs) qu'à la déduction à partir d'indices précis. Comme condition à sa rentrée en service, il exige un rendez-vous seul à seule avec sa belle-soeur qui fut autrefois sa petite amie et qui a préféré le statut du frère commissaire aux caprices du frère détective. Cela donne lieu à une scène censément drôle, mais plutôt bizarre où le talent comique de Susan Sarandon (dotée d'une coiffure affreuse) est proprement gaspillé; elle ne reviendra plus que dans deux ou trois passages où l'on s'interroge sur les raisons de sa présence. Mais voilà que l'enquête s'engage et que l'intérêt renaît: Starkey s'efforce de trouver dans les



douze meurtres commis des relations, des concordances, aidé dans sa tâche par un peintre bizarre qui est aussi un expert en informatique et par la fille du maire, amie de la dernière victime. Il en décèle, grâce à des connaissances en mathématiques, en musique et en astronomie (quand on vous disait qu'il était génial); l'assassin inconnu ne frappe donc pas au hasard, il agit selon des règles connues de lui seul. « There is method in his madness », aurait dit Shakespeare. Mais maintenant Starkey les connaît aussi; fort de ses déductions, il se targue même de prédire le jour et le lieu du prochain crime. Catastrophe! la veille de la date prévue, un nouveau meurtre a lieu à la suite de quoi l'assassin se jette d'une fenêtre et se tue. Soulagement de la police: l'affaire peut être classée. Soulagement du commissaire: il peut retourner son frère à ses incendies. Mais Starkey persiste dans ses conclusions; le maniaque va frapper le lendemain et il sera là pour l'arrêter avec ou sans support policier. C'est naturellement lui qui a raison et il s'ensuit une confrontation épique agrémentée de touches d'humour noir.

Un travail de déduction comme celui de Sharkey apparaît assez facile sur le plan de la fiction; il s'agit pour l'auteur, en l'occurrence Shanley, d'imaginer d'abord une conclusion ingénieuse puis d'orienter les éléments du drame en fonction de cette solution. Cette méthode a fait la fortune de nombreux écrivains spécialisés en récits policiers, notamment Arthur Conan Doyle et Agatha Christie. Starkey est donc dans la lignée des Sherlock Holmes et autres Hercule Poirot, technologie moderne en surcroît. C'est un jeu de l'esprit qui a ses adeptes et qui s'enrichit ici de quelques références avec la réalité; on devine vite que les exploits criminels évoqués ont un certain rapport avec ceux d'un certain Son of Sam, qui s'est révélé une fois démasqué un homme médiocre en quête d'une sensation de puissance. Ces aspects psychologiques sont expédiés assez rapidement dans le film, ce qui surprend assez d'ailleurs de la part de Pat O'Connor. Autant dans *A Month in the Country* ce réalisateur prenait le temps de dessiner les personnages à travers une suite de notations subtiles, autant ici les péripéties se bousculent sans qu'on s'arrête à plus qu'à des idiosyncrasies pittoresques ou à des traits de caractère bien marqués. Le maire est sanguin, le commissaire taciturne et renfrogné, le chef de la police irascible, etc. Il y a heureusement le personnage de Nick Starkey qui apparaît insolite et imprévisible. Son cas ressemble assez d'ailleurs à celui du cinéaste. D'un seul coup, il doit prouver sa compétence, son efficacité, s'il veut continuer à exercer avec les moyens adéquats un métier qu'il aime. Nick Starkey, Pat O'Connor, même combat.

Robert-Claude Bérubé

Without a Clue

Sir Arthur Conan Doyle n'avait certainement pas prévu l'impact qu'eut, en 1901, dans le Strand Magazine, *A Study in Scarlet*, premier problème de détection policière résolu par un certain Sherlock Holmes, et retranscrit par son fidèle collaborateur John Watson. Entre 1901 et 1927, Holmes résoudra une centaine de problèmes policiers, allant du crime au chantage, en passant par le vol, l'enlèvement, et aussi des plans machiavéliques, pour la domination mondiale et l'abaissement de l'Angleterre, concoctés par un certain Moriarty. Et lorsque Conan Doyle, excédé, tenta de « tuer » sa trop célèbre réussite en la faisant disparaître dans une crevasse de montagne à la fin de l'une de ses innombrables histoires, ce fut un tel tollé général que, maugréant et furieux, Conan Doyle se vit obligé d'écrire un « Retour de Sherlock Holmes » et de relancer la balle avec une autre série d'histoires.

Depuis, Sherlock Holmes est devenu une institution: on visite sa « maison » au 221 B Baker Street à Londres, on commente à perdre haleine la « bible » holmesienne, telle que pensée par Conan Doyle et « rédigée » par Watson. Par ailleurs, pastiches, reconstitutions, prolongements historiques, adaptations théâtrales et cinématographiques ne se comptent plus, et sont à leur tour commentés, disséqués, comparés et jugés à l'aune de la pertinence et de la fidélité.

Young Sherlock Holmes (Barry Levinson, 1985) part déjà de prémisses originales, et se démarque nettement de l'opus magnum. Mais sa réussite était surtout due à ce que l'esprit et le personnage — même jeune, puisque Sherlock et Watson, camarades de classe, ont quelque quinze ans —, n'étaient absolument pas trahis. Au contraire, elle ne faisait que mettre en place le personnage physique et moral que décrirait plus tard Conan Doyle. Son *Smarter Brother*, dans un film de Gene Wilder (1975), montre un aspect inattendu de



sa personnalité, tandis que Billy Wilder, en 1970, nous montre sa vie privée d'une façon bien surprenante.

Aussi fallait-il à Thom Eberhardt un culot monstre pour, non seulement s'attaquer au mythe tout-puissant, mais carrément le déboulonner de son piédestal et le réduire en poussière dans un énorme éclat de rire. Holmes, nous dit Eberhardt, n'a jamais existé. Ce n'est qu'un tragédien miteux et inconnu nommé Lesley Kincaid, qui a été utilisé par Watson, le « cerveau » de l'affaire lorsque, sans le vouloir, il attribue la résolution d'un problème policier à son « protégé »: une vilaine affaire de faux billets de 5 L destinée à miner Olde England et — rien que ça — à ruiner la reine Victoria. Et le film se termine par le triomphe populaire du faux Sherlock, tandis que Watson ricane dans l'ombre. Bien sûr, les exploits de Holmes, à partir de ce moment-là, défraieront la chronique, mettant en lumière les exceptionnelles qualités du détective; mais nous, qui avons vu le film, savons réellement à quoi nous en tenir.

WITHOUT A CLUE — Réalisation: Thom Eberhardt — **Production:** Marc Stirdivant — **Scénario:** Gary Murphy et Larry Strawther — **Images:** Alan Hume — **Montage:** Peter Tanner — **Musique:** Henry Mancini — **Décors:** Peter James et Ian Whittker — **Costumes:** Judy Moorcroft — **Son:** David Hildyard — **Interprétation:** Michael Caine (Sherlock Holmes), Ben Kingsley (le docteur Watson), Jeffrey Jones (l'inspecteur Lestrade), Lysette Anthony (Leslie), Paul Freeman (le professeur Moriarty), Nigel Davenport (lord Smithwick), Pat Keen (Madame Hudson), Peter Cook (Greenbough), Tim Killick (Sebastian), Matthew Savage (Wiggins) — **Origine:** États-Unis — 1988 — 106 minutes — **Distribution:** Orion.

Dans une entrevue que le réalisateur accordait à la revue Cinéfantastique[1], on lit notamment: « Je connais peu de choses sur le Holmes des histoires de Doyle. Mais j'apprécie particulièrement les films qu'on en a tiré, surtout la série des Basil Rathbone. Bien sûr, j'ai lu un peu de Conan Doyle en préproduction, mais comme l'idée de base de mon film en est extrêmement éloignée, j'ai cru préférable de ne pas trop adhérer au détail. Par contre, je suis très exigeant pour tout ce qui concerne la recréation du cadre victorien. Nous faisons une comédie, c'est entendu, mais décors, costumes, atmosphère doivent être conformes à ce que l'Angleterre victorienne devait être. Et tout cela fonctionne parfaitement parce que Ben Kingsley (Watson) et Michael Caine (Kincaid—Holmes) sont extraordinaires. Les films que je réussis le mieux sont ceux où le public peut sentir le clin d'oeil des comédiens face à la caméra. C'est pour moi un facteur essentiel de réussite, et Ben et Michael, en le comprenant parfaitement, sont immédiatement entrés dans le jeu. »

Et c'est, en fait, l'impression que l'on retient du visionnement: un petit film bien fait, très bien monté, avec, en dehors de l'idée originale, un scénario moyen — il faut bien justifier le « problème » qui fera de Holmes une vedette —, mais admirablement joué. Kingsley et Caine mettent au service du film leur immense talent et prouvent sans l'ombre d'un doute leurs aptitudes à la comédie de moeurs, dont leur carrière respective n'avait jusqu'ici peu ou pas d'exemples, et qui pourraient bien susciter d'autres offres dans ce domaine, qui n'est pas aussi facile qu'on le croit. Kingsley, plus effacé comme il se doit — après tout, c'est le « mastermind » qui oeuvre dans l'ombre —, joue dans la demi-teinte, et l'étincelle de l'humour et du je-ne-me-prends-pas-au-sérieux-même-si-je-l'interprète est constamment présente au fond de ses yeux noirs. Mais c'est surtout Michael Caine qui m'a renversé. Il est drôle sans être comique et manie le slapstick sans y toucher, sans jamais tomber dans l'exagération ni la vulgarité, ce qui aurait pu être très facile. Mais Eberhardt et lui ont résolument évité cet écueil: « Je voulais oublier la grosse farce à tout prix, dit encore le réalisateur. Ce que je voulais raconter, c'était l'histoire d'une espèce de « Odd Couple victorien ». De ce côté-là, la réussite est totale.

(1) *Cinéfantastique*, janvier 1989, pp. 4 et 5.

Patrick Schupp

Miles from Home

MILES FROM HOME — Réalisation: Gary Sinise — **Production:** Frederick Zollo et Paul Kurta — **Scénario:** Chris Gerolmo — **Images:** Elliot Davis — **Montage:** Jane Schwartz Jaffe — **Musique:** Robert Folk — **Décors:** Karen Schulz — **Costumes:** Shay Cunliffe — **Son:** Kim Ornitz — **Interprétation:** Richard Gere [Frank Roberts Jr.], Kevin Anderson [Terry Roberts], Terry Kinney [Mark], Penelope Ann Miller [Sally], Helen Hunt [Jennifer], Moira Harris [l'amie de Frank], Judith Ivey [Frances], Laurie Metcalfe [la danseuse], Brian Dennehy [Frank Roberts Sr.] — **Origine:** États-Unis — 1988 — 112 minutes — **Distribution:** Sinesque.

Nostalgie, quand tu nous tiens!

Miles From Home s'avère être un autre de ces films qui pleurent sur le naufrage du grand rêve américain. Il semble que, depuis quelque temps, toute l'Amérique, comme Richard Gere dans ce film, se demande: « What did I do wrong? » qu'on peut traduire librement par: « Que diable a-t-on bien pu faire de travers pour mériter ça? ».

Au cours des années 60, la ferme Roberts est devenue si prospère qu'on la juge digne de constituer le clou d'une visite du Premier ministre de l'U.R.S.S., Nikita Khrouchtchev, dans l'agricole Midwest américain. « Mon père était considéré comme un dieu à ce moment-là », balbutie à peu près Frank Roberts Jr. perdu dans ses réminiscences. « Les gens venaient de dizaines de milles à la ronde pour lui serrer la main. »

Mais les temps changent et les pères, même puissants, finissent par... mourir. Et ils laissent à leurs fils d'écrasants héritages.

« Sous la gérance du fils Roberts, la domaine a périclité financièrement, » croit-on devoir affirmer dans un journal de la région. « Les conditions ont changé », proteste Frank. Mais rien n'empêchera la banque de saisir tout le domaine pour couvrir les créances qui ne cessent d'enfler.

Frank refuse de se plier au résultat d'un jeu qu'il considère injuste et faussé. Lui et Terry, le frère cadet, mettent le feu à la maison familiale, aux bâtiments et aux récoltes debout dans les champs. Puis ils commencent une période d'errances et d'errements qui ne fera que confirmer l'impasse. « I just want to go home... » avouera Terry après moult tribulations. « But where the hell is that? »

Le constat semble presque trop noir. Le « Great American Dream » est tombé entre les mains, les pattes, des « fat cats » de la finance; et ces hommes-là, quoique certains en disent ou pensent, n'ont aucun sens de la valeur des choses: du travail vécu comme une mission, de l'héritage des pères prométhéens, du pays à construire pour l'avenir...

Frank professe devant un journaliste de la revue *Rolling Stone* venu l'interviewer puisque ses « méfaits » l'ont rendu célèbre: « People have built this country! » « Look out the window! The country they built isn't there anymore, » répond le journaliste, avec les précautions qu'on prend devant les fous innocents.

Quoi faire? Se résigner? Devenir de petits salariés sur les domaines dont on a été dépossédé? Fuir! Ailleurs!... À 20 ou 200 mille kilomètres, ce sera toujours « miles from home », c'est-à-dire nulle part, quand on n'a plus de terre à soi.

L'immense brasier nocturne célèbre une révolte, une colère, mais surtout, le désespoir et l'impuissance. Quand les deux frères contemplent, pétrifiés, le résultat de leur geste, on ne sait pas si pour



eux le feu sanctionne la dépossession ou s'il détruit les murs d'une prison, s'il dépouille ou s'il libère. Quoi qu'il en soit, les phénix libérés n'iront pas très loin, parce que leur coeur bat encore dans les cendres de leur passé déchu.

Le complexe Rambo hantera probablement l'âme américaine pendant des lustres encore. Dans ce film, il cherche désespérément à s'exprimer dans la personne de Frank. Mais après quelques poussées plus ou moins erratiques, quelque chose se brise, se dégonfle. Frank s'effondre à genoux au milieu de la rue et, avec un revolver au poing qui lui donne l'air encore plus pitoyable, bien au-delà des larmes qui l'étouffent, il crie à son frère: « Get away! I'm fucked-up, fucked-up!... »

À quoi rime cette séquence où les deux fuyards recherchés, tels Frank et Jesse James, ou Bonnie and Clyde, (pathétiques et funestes rapprochements), posent pour le photographe de *Rolling Stone*? La médiatisation de la catastrophe a-t-elle supplanté la construction du pays comme moyen de gagner sa vie? Pendant que le travail sérieux, productif (?), ne fait plus vivre son homme, l'industrie du divertissement constitue la relève, comme une poule aux yeux d'or?

Quoique empreintes parfois de délicatesse et de sensibilité, les relations humaines dépeintes dans *Miles From Home* demeurent, avec les dialogues, sommaires et frustes. Dans un monde en déroute, l'humanité s'effiloche.

Miles From Home ne bouleversera pas l'histoire du cinéma. Cela dit, ce film, de facture relativement modeste, mais honnêtement écrit, même s'il prend des airs de manifeste, bat d'une émotion intense et apparemment authentique, très convaincante à tout le moins. Et le propos jette certainement quelques lumières sur ce qui bouillonne au ventre de l'Amérique... sombres mais utiles lumières.

Jean-Marc Boileau

Trois Places pour le 26

Yves Montand est l'une des dernières légendes vivantes de l'âge d'or du cinéma français. Quoi de plus normal alors que de vouloir tourner un film qui raconterait les différentes étapes de la carrière et de la vie de ce monument de la culture française. Car il s'agit bien ici d'un film biographique. Du moins, c'est comme tel qu'il nous est présenté: Montand arrive à Marseille pour monter un spectacle de comédie musicale racontant la vie de l'artiste et dans lequel ce dernier regarde un jeune comédien jouer le rôle de Montand à ses débuts. Déjà là, le narcissisme de Montand me paraît évident: quoi de plus prétentieux en effet que de se donner en spectacle à l'intérieur d'une comédie musicale qui, elle, se retrouve dans un film! Cela peut paraître compliqué vu sous cet angle, mais le ton et le traitement de ce film en font l'une des oeuvres cinématographiques les plus consternantes qu'il m'ait été donné de voir au cours des dernières années.

Dès la première scène, on sait déjà à quel genre de poncifs le spectateur est convié. Imaginez un peu le tableau: Montand arrive à la gare de Marseille, attendu par une meute de journalistes. Dès lors, la musique (fort mauvaise) de Michel Legrand se fait entendre et on assiste à une sorte de chorégraphie (le terme est fort) dans les marches de la gare où chaque journaliste pose une question chantée à la grande star. Les paroles de cette chanson sont tout à fait insipides. Puis, Montand se rend à son hôtel où, peu à peu, on apprend que vingt ans auparavant, il a revu dans cette même ville, une ancienne flamme de jeunesse dont on dit froidement qu'elle était « pute ». Parallèlement à cela, dans une autre partie de la ville, une jeune fille de petite noblesse dont le père est en prison après avoir fait de mauvaises affaires, rêve de faire du spectacle et surtout de rencontrer le grand Montand, comme s'il s'agissait de David Bowie ou d'une autre vedette de musique rock. En attendant, elle travaille comme vendeuse dans une parfumerie tenue par une femme qu'elle déteste. N'ayant pu obtenir de billets pour le spectacle tant attendu, elle décide d'aller elle-même demander des places à Montand! Comme tout bon chanteur de charme qui se respecte, le bon monsieur ne peut résister au joli minois de la jeune fille et va même jusqu'à lui donner l'autorisation d'assister aux répétitions. Or voilà, au cours d'une de ces répétitions, la vedette féminine du spectacle a un malaise: elle est enceinte et par



conséquent ne peut plus jouer. N'écoutant que son courage et son ambition, notre ingénue propose au metteur en scène de remplacer au pied levé la vedette. Peu importe qu'il ne reste que deux semaines avant la première; « the show must go on ». Pour un peu, on se croirait dans une mauvaise comédie musicale américaine des années cinquante tant le cliché apparaît difficile à avaler.

Est-il besoin d'en dire davantage pour prouver que *Trois Places pour le 26* est un film complètement dépassé, superficiel et inutile? Quelle triste fin de carrière pour Montand! Lorsque l'on accepte de se mettre à nu comme c'est supposément le cas ici, on se doit d'être honnête et de ne rien cacher. Or, les trois plus grandes dames dans la vie et la carrière de Montand, Simone Signoret, Marilyn Monroe et Edith Piaf, ne nous sont montrées que très brièvement et encore, dans des scènes complètement escamotées et d'une banalité consternante. Peut-être aurait-il mieux valu pour Montand de suivre l'exemple de sa défunte épouse et d'écrire ses mémoires, plutôt que de nous présenter un spectacle aussi navrant.

Quant au réalisateur, Jacques Demy, il y a peu de choses à dire si ce n'est qu'il serait grand temps qu'il se rende compte que l'âge d'or de la comédie musicale est bel et bien terminé. Lui-même me paraît un peu essoufflé dans ce genre qu'il s'obstine à nous montrer. Le montage, rapide au début, perd peu à peu de son rythme en cours de route, ce qui donne inévitablement des longueurs au film, surtout dans la deuxième partie. Même chose pour les mouvements de

TROIS PLACES POUR LE 26 — Réalisation: Jacques Demy — **Scénario:** Jacques Demy — **Production:** Claude Berri — **Images:** Jean Penzer — **Décors:** Bernard Evein — **Costumes:** Rosalie Varda — **Montage:** Sabine Mamou — **Son:** André Hervée — **Musique:** Michel Legrand — **Chanson:** Jacques Demy — **Chorégraphie:** Michel Peters — **Interprétation:** Yves Montand (Yves Montand), Mathilda May (Marion), Françoise Fabian (Mylène), Patrick Fierry (Toni Fontaine), Catriona MacColl (Betty Miller), Paul Guers (Max Leehman), Catherine Varda (Alice), Marie-Dominique Aumont (Nicole), Hélène Surgère (la libraire) — **Origine:** France — 1988 — 103 minutes — **Distribution:** Cinepix.

caméra, d'audacieux qu'ils sont dans les premières scènes, ils passent rapidement aux cadrages les plus conventionnels à mesure que le film se déroule. Tous ces aspects techniques un peu (beaucoup) escamotés donnent à ce film un ensemble plutôt décousu.

Heureusement, *Trois Places pour le 26* nous aura au moins permis de découvrir Mathilda May dont le talent (mal utilisé ici) nous laisse entrevoir des possibilités immenses, et enfin, de revoir Françoise Fabian (qui vieillit plutôt bien), excellente dans un rôle de second plan.

Je ne m'attarderai pas sur cette histoire d'inceste tant elle me paraît franchement de mauvais goût. Pour le reste, *Trois Places pour le 26* est un film pour les inconditionnels de Montand qui auraient envie de se payer une déception monumentale.

Robert Leclerc

Entre deux plages / Beaches

ENTRE DEUX PLAGES (Beaches) — Réalisation: Gary Marshall — **Scénario:** Mary Agnes Donoghue d'après le roman de Iris Rainer Dart — **Production:** Bonnie Bruckheimer-Martell, Bette Midler, Margaret Jennings South — **Images:** Dante Spinotti — **Montage:** Richard Halsey — **Musique:** Georges Delerue — **Décors:** Garrett Liews — **Costumes:** Robert de Mora — **Son:** Jim Webb — **Interprétation:** Bette Midler [CC Bloom], Barbara Hershey [Hillary Whitney Essex], John Heard [John Pierce], Spalding Gray [le docteur Richard Milstein], Lainie Kazan [Leona Bloom], James Read [Michael Essex], Grace Johnston [Victoria Essex], Mayim Bialik [CC, à l'âge de 11 ans], Marcie Leeds [Hillary, à l'âge de 11 ans] — **Origine:** États-Unis — 1988 — 123 minutes — **Distribution:** Buena Vista.

Recette pour réaliser un film américain sans trop d'efforts: prendre deux actrices de renom telles Barbara Hershey et Bette Midler. S'assurer que cette dernière chante quelques nouveaux airs. Raconter, par un retour dans le passé, leur rencontre sur une plage à Atlantic City, lorsqu'elles étaient fillettes. L'une d'elles, Hillary Whitney Essex, vient, comme son nom l'indique, d'un milieu très aisé, alors que l'autre, C.C. Bloom, gagne très tôt sa vie en chantant et en dansant. Suivre



en parallèle ces deux personnages en les faisant se retrouver à des moments clés de leur existence, tels le mariage de Hillary avec un beau jeune avocat brillant et riche ou le premier spectacle dans lequel C.C. a le premier rôle. Comme Midler est une des productrices du film, voir à ce qu'elle occupe le plus de place dans l'histoire et pour que Hershey ne se sente pas lésée — après tout, ce n'est pas une nouvelle venue! — s'arranger pour que, dans cet ordre, elle divorce, ait un enfant et, enfin, contracte une maladie dont on n'est pas sûr qu'elle se relèvera.

Pour rassembler tous ces clichés bien éculés en limitant les frais, on peut faire appel à un réalisateur pas trop connu, comme Garry Marshall dont le dernier film, *The Flamingo Kid,* remonte à 1984. Bien entendu, si on a le choix, il est recommandé de prendre quelqu'un de meilleur. Car, Marshall a la subtilité d'un troupeau d'éléphants en mouvement et aucune notion de synthèse ou de retenue dans ce qu'il faut techniquement appeller la mise en scène.

Cette recette est offerte gratuitement, tout en déclinant toute responsabilité quant à l'échec éventuel qui pourrait résulter de sa mise en pratique.

Mais, soyons sérieux: si *Beaches* possède bel et bien les défauts cités plus haut, il n'est pas complètement dénué d'intérêt. Il donne l'occasion de découvrir une jeune actrice, Mayim Bialik. Elle représente C.C. à l'âge de onze ans et la ressemblance avec Bette Midler est incroyable: elle parle et se meut comme elle et, en plus, cette enfant chante: une perle! Midler a trouvé là une histoire dans laquelle on la sent parfaitement à l'aise. Ce rôle lui permet de démontrer ses talents de chanteuse — comme si on en doutait! — et d'actrice comique. Elle ne manque pas une occasion d'accentuer un geste ou une réplique pour amuser le public, mais cela a pour conséquence qu'elle perd de la crédibilité quand l'histoire tourne au tragique. D'ailleurs, dans ce film, on a réservé le *pathos* pour Barbara Hershey. Malheureusement, son personnage est passif: il ne fait que réagir à celui de Midler. Ce n'est que vers la fin du film, quand Hillary est gravement malade, qu'on lui donne la place qui lui revient, mais c'est trop tard: le public ne suit plus, tellement on l'a conditionnée à la dominance de C.C. De plus, on n'a rien fait pour avantager Hershey, elle est méconnaissable pendant les deux premiers tiers du film, puisqu'on a dû la rajeunir.



Mais c'est tellement mal fait qu'on en vient à se demander si on ne lui a pas greffé de nouvelles lèvres!

Beaches oscille constamment entre la tragédie et la comédie au point de devenir assez agaçant, car on a l'impression que les créateurs de ce récit ne savaient trop quelle direction prendre. Il en résulte un film maladroit et d'une telle lourdeur mélodramatique qu'on finit par ne plus y croire. C'est dommage, parce que mieux conçue et bien maîtrisée par un réalisateur plus attentif aux nuances que Garry Marshall, cette histoire d'amitié entre deux femmes de milieux différents avait du potentiel, surtout avec des interprètes du calibre de Hershey et de Midler.

Martin Delisle

Spike of Bensonhurst

Après la projection de presse au dernier Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo de Montréal, *Spike of Bensonhurst* reçut un accueil plutôt mitigé. Les spectateurs-critiques se divisèrent en deux clans bien distincts. D'un côté, la presque majorité décida de son sort en le démolissant carrément; de l'autre, quelques voix timides et camouflées tentèrent en vain de le sauver.

Les détracteurs accusent ouvertement Paul Morrissey d'être devenu réactionnaire et reaganien. Les autres lui donnent le droit de poursuivre un nouveau cheminement. Comment comprendre alors ce virement idéologique de la part du réalisateur?

Un préambule s'impose. L'éducation catholique de Paul Morrissey transparaît dans son aversion (ne serait-ce pas une honte de soi-même?), avouée d'ailleurs, pour les individus qui forment le milieu avant-gardiste dans lequel il évolue pourtant. Quels qu'ils soient — les drogués de *Trash*, les homosexuels de *Flesh* et de *Women in Revolt* ou les prostituées de *The Chelsea Girls* —, on retrouve toujours chez Morrissey un étrange mélange de répulsion et de fascination à l'égard de ces sujets braqués par la caméra, d'où la naissance d'une oeuvre hétéroclite et ambiguë.

Après quelques rapides incursions dans le domaine de l'horreur pseudo-stylisée (*Flesh for Frankenstein*, *Blood for Dracula*, *The Hound of the Baskervilles*), le cinéaste revient aux sources marginales avec *Madame Wang*, *New York 42e rue* et surtout *Cocaïne*. Après quoi il change radicalement de genre en 1985 avec *Le Neveu de Beethoven*, oeuvre trop décorative, mais à la narration superficielle. Mal accueillie par la critique, ce film-charnière est également boudé et même ignoré du public.



Paul Morrissey a toujours éprouvé une grande admiration pour le cinéma hollywoodien, pour sa structure, pour ses modes, pour son système des studios, en particulier celui des années 30 et 40. Mais l'univers social dans lequel il évolue et surtout sa rencontre et son étroite collaboration avec Andy Warhol ne lui ont pas permis de structurer son oeuvre comme il l'aurait voulu.

On peut donc supposer librement que Morrissey a toujours été un cinéaste de droite (du moins dans son inconscient) et que sa période marginale ne fut que le résultat d'une mode cinématographique passagère visant à épater le spectateur simplement en le provoquant. Nous sommes d'ailleurs aux débuts des années 70 et l'Amérique est en pleine révolution sexuelle. Hollywood ne fait qu'emboîter le pas. Le cinéma de Morrissey se cache alors sous le couvert du cinéma indépendant.

Mais le Morrissey des années 80 (exception faite du *Neveu de Beethoven*) préfère provoquer pour dénoncer ou pour racheter. Avec *Spike et Bensonhurst*, le cinéaste retrouve le ton de *Cocaïne*. Le récit est plus linéaire et suit une trajectoire adaptée aux personnages mis en scène. Par ailleurs, plus d'interminables plans séquences ni d'agaçants plans fixes. La caméra est maintenant plus alerte et précise. Quant à la thématique, Morrissey s'intéresse à nouveau aux individus qui composent le « mixed blood » (titre original du film *Cocaïne*), ce melting-pot de races et de sang, les ethnies de l'Amérique. Mais contrairement à ce dernier film où les personnages expient pour leurs fautes, ceux de *Spike of Bensonhurst* ont droit au rachat.

Résumons: à New York, entre la petite « Italie » et le petit « Puerto Rico », Spike Fumo se débrouille tant bien que mal. Mais comme son père est en taule et que sa mère vit avec une compagne lesbienne, les temps sont durs et il doit trimer fort. Par conséquent, il se fait des relations dans le « milieu ». Plus encore, il aura une liaison avec la fille du Don local qui le chassera du territoire. Tout seul, il préparera son retour au bercail et finira par entrer dans les forces de l'ordre.

Qu'est-il donc arrivé à Paul Morrissey? Il a simplement réalisé un film qui cache ses allures patriarcales sous le masque de l'humour, de la musique, des bons sentiments et des provocations artificielles. À l'instar de John Waters, en parlant de *Hairspray*, il a réorienté son cinéma tout en étant conscient des dangers que pourrait lui occasionner cette nouvelle direction.

Ça prend un certain courage. En vaut-il le détour?

Élie Castiel

SPIKE OF BENSONHURST — Réalisation: Paul Morrissey — **Production:** Sam Grogg — **Scénario:** Alan Bowne — **Images:** Steven Fierberg — **Montage:** Stan Salfas — **Musique:** Coati Mundi — **Costumes:** Barbara Dente — **Interprétation:** Sasha Mitchell (Spike Fumo), Ernest Borgnine (Baldo Cacetti), Anne De Salvo (Sylvia Cacetti), Sylvia Miles (la politicienne), Geraldine Smith (Helen Fumo), Antonia Rey (la mère de Bandana), Rick Aviles (Bandana), Maria Patillo (Angel), Talisa Soto (India) — **Origine:** États-Unis — 1988 — 101 minutes — **Distribution:** Malofilm.

Things Change

THINGS CHANGE — Réalisation: David Mamet — **Scénario:** David Mamet et Shel Silverstein — **Production:** Michael Hausman — **Images:** Juan Ruiz Anchia — **Montage:** Trudy Ship — **Musique:** Alaric Jans — **Costumes:** Nan Cibula — **Son:** John Pritchett — **Décors:** Derek R. Hill — **Interprétation:** Don Ameche [Gino], Joe Mantegna [Jerry], Robert Prosky [Joseph Vincent], J.J. Johnston [Frankie], Ricky Jay [Monsieur Silver], Mike Nussbaum [Monsieur Green], Jack Wallace [le propriétaire de la cordonnerie], Dan Conway [Butler], Willo Varsi Hausman [Mlle Bates], Len Hodera [Ramone], Josh Conescu [Bellenza], Adam Bitterman [Marcotti], Merrill Holtzman [No Pals], William Novelli [Willie] — **Origine:** États-Unis — 1988 — 105 minutes — Columbia.

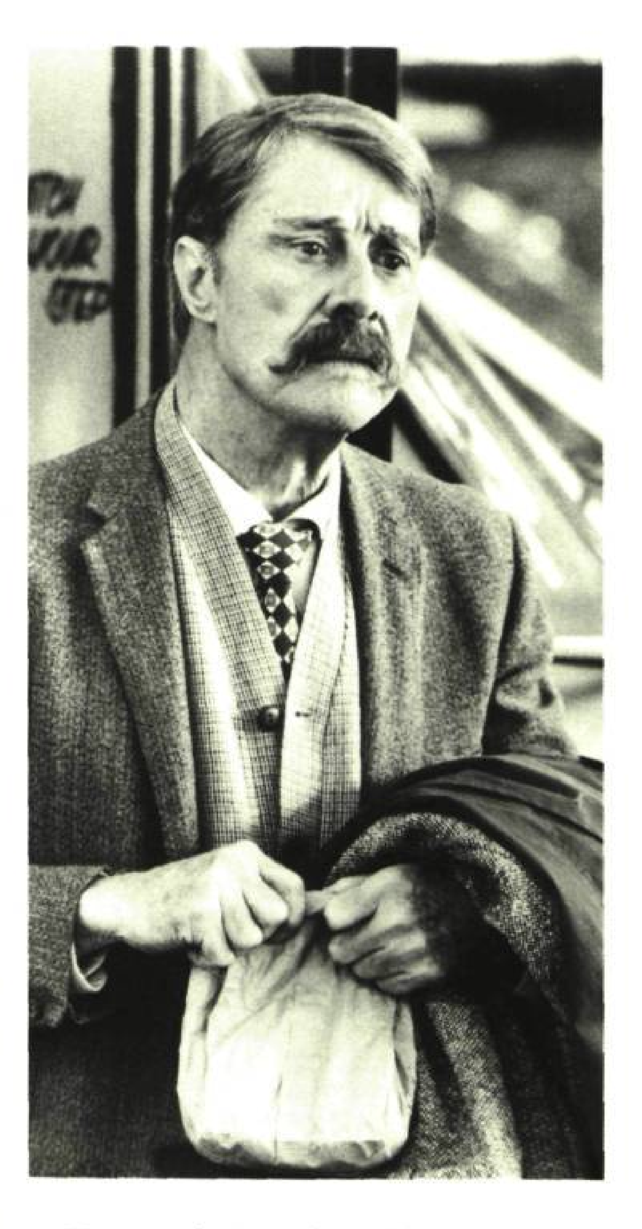
Cireur de souliers oeuvrant dans un quartier mal famé, un sexagénaire italien reçoit un jour la visite de deux maffiosi qui l'invitent à visiter le Don local. Une fois sur les lieux, le vieil homme se voit offrir une proposition alléchante: un meurtre a été commis; un « ami de la famille » est soupçonné; le petit cireur de souliers serait-il prêt à avouer publiquement avoir perpétré le crime afin d'innocenter cet « ami »? Si oui, la mafia serait prête à lui donner une somme substantielle pour chaque année qu'il passera en prison. N'ayant rien à perdre, et rêvant de pouvoir s'acheter un bateau de pêche en Sicile — bateau sur lequel il pourra terminer ses jours en toute quiétude —, notre homme acquiesce, et signe sa confession. On l'enferme donc avec un petit mafioso dans une chambre d'hôtel, afin qu'il répète ce qu'il dira au procès. S'attachant rapidement à ce vieil homme digne et silencieux, notre apprenti-gangster lui fera profiter d'un week-end à Lake Tahoe avant de le ramener à Chicago où il le livrera à la justice. Or, voilà: leur séjour s'avèrera plus mouvementé que prévu...

Les choses changent? Et comment! Jetez un coup d'oeil sur l'évolution de David Mamet, par exemple. Dramaturge célèbre et scénariste réputé (*The Verdict*, *The Untouchables*), Mamet en avait surpris plus d'un avec sa première réalisation, *House of Games*. Si sa mise en scène était insécure, et son découpage, lourd et mécanique, ce premier long métrage dégageait, par contre, assez de verve et faisait preuve d'assez d'ingéniosité pour que nous passions l'éponge sur ses quelques maladresses. Malheureusement, on ne peut en dire autant sur son deuxième essai, *Things Change*. Mamet se reposerait-il sur ses lauriers? Toujours est-il que cette comédie de moeurs donne l'impression d'avoir été écrite — et réalisée — par un cinéaste amateur fraîchement sorti de l'école.

Les dialogues, premièrement, sont totalement dépourvus de la saveur qui a fait, et continue de faire, la force de Mamet. Terminées, les phrases charcutées, hachées, pugnaces; désormais, le dramaturge fera fondre ses répliques dans le moule hollywoodien. Même chose pour ses célèbres structures grinçantes, dans lesquelles chaque scène ne réussissait à s'emboîter qu'avec bruits et craquements: dorénavant, le scénario tentera de couler de soi.

Un artiste a le droit de changer, dites-vous? Sans aucun doute, pourvu qu'il sache dans quoi il s'embarque. On n'a qu'à regarder dix minutes de *Things Change* pour, tout de suite, se rendre compte que Mamet ne se sent nullement à l'aise dans cette forme américanisée de la « comédie à l'italienne ». Les personnages sonnent faux, les situations sont invraisemblables, et certaines scènes sombrent tête première dans le ridicule le plus consommé à force de « faire gentil » (c'est-à-dire, le bain turc avec les deux jeunes filles, la scène de la station-service, le procès final). Bref, c'est la déconfiture la plus totale.

Qui plus est: non seulement Mamet s'avère-t-il, dans *Things Change*, un (co)scénariste minable, il recule également d'un cran en tant que réalisateur. En effet: le montage est déficient, le choix des angles de prises de vue, douteux, et l'éclairage, grossier. Quant aux mouvements de caméra, n'en parlons pas: Mamet semble tout simplement accoucher de ses travellings dans la douleur, les cris et les plaintes. À ses côtés, Rouben Mamoulian lui-même semblait travailler avec une Steadycam, c'est tout dire...



Oh! il reste bien quelques rebondissements typiquement « mamétiens » et quelques clins d'oeil lancés du côté du jeu, de la trahison et du mensonge, mais force est de constater que ni la magie ni la grâce ne sont au rendez-vous. Jusqu'à cette bonne vieille odeur de cigare qui n'imprègne plus l'univers de Mamet...

Quant au Prix d'interprétation masculine accordé par le chic Festival de Venise à Joe Mantegna, à chacun sa théorie. J'hésite, quant à moi, entre l'escroquerie, le chantage ou alors la tricherie pure et simple.

Richard Martineau

Deux fils de pute / Dirty Rotten Scoundrels

Examinons, si vous le voulez bien, le cas de Michael Caine.

Depuis quelques années déjà, cet acteur britannique, pour qui, je dois le dire, j'ai toujours eu un petit faible, semble se donner un malin plaisir à collectionner les rôles de *has been* colorés, plus ou moins bien conservés, la plupart du temps dans l'alcool. Que de chemin parcouru — quelque soixante-dix films en vingt ans — pour cet acteur qui s'est fait en quelque sorte une spécialité des rôles de brillants escrocs et fabulateurs séduisants pour en arriver aujourd'hui à rejouer sans cesse des variantes toujours plus minces et édulcorées du même rôle.

On ne compte plus, en effet, les portraits d'ivrognes sympathiques, souvent doublés d'un séducteur sur le retour, tels le professeur d'*Educating Rita*, le comédien effervescent, et dangereux au volant, de *Sweet Liberty* ou cet autre acteur aux frasques imprévisibles qui personnifiait Sherlock Holmes dans *Without a Clue*.

L'époque « héroïque » de *Sleuth* et *The Man Who Would Be King* semble bien révolue. Ce n'est pas sans ironie, et une certaine nostalgie pour cette époque des grands rôles, que l'on peut comparer Milo Tindell, né Tindolini, le petit coiffeur issu des quartiers populaires de Londres, comme Caine lui-même, qui vend son image de *latin lover* à des clientes riches et crédules et doit affronter Laurence Olivier dans *Sleuth* (Joseph L. Mankiewicz, 1972) à Laurence Jamieson qui joue les princes en exil pour mieux escroquer de riches veuves faciles à duper. Entre les deux, quelque chose a été perdu. Peut-être le goût du risque.

Avec l'âge, l'acteur semble s'être laissé séduire par la sécurité et la facilité un peu comme s'il avait décidé de se reposer sur ses lauriers et de vivre de ses gloires passées. Résidant quelques années aux États-Unis, il s'est américanisé, devenant peu à peu cette image que les Américains aiment avoir de lui, une parodie de « l'Anglais à l'étranger ».

De temps à autre, un bref retour aux choses sérieuses, incidemment dans des rôles dits secondaires, vient nous rappeler de quoi il est capable. Ainsi il peut décrocher un Oscar bien mérité pour ses incertitudes de mari torturé dans *Hannah and Her Sisters* et son caméo terrifiant, tout à fait à contre-emploi, dans *Mona Lisa*, nous laisse entrevoir une nouvelle avenue combien riche et pleine de promesses.

Alors qu'il menace de devenir un autre David Niven, Caine choisit de jouer précisément... David Niven. *Dirty Rotten Scoundrels* est un *remake* de *Bedtime Story* (Ralph Levy, 1964), une comédie très légère opposant Niven à Marlon Brando, à laquelle on a apporté peu de modifications, si ce n'est la fin, horriblement sexiste à l'époque.

Pour son premier film sans Muppet ou monstre motorisé[1], Frank Oz peut quand même s'offrir un chouette trio d'acteurs. Michael Caine n'a pas la réserve sirupeuse de David Niven, mais on ne s'en plaindra pas. Un esprit plus cinglant se cache au creux de son regard.

(1) *D.R.S.* est le « 3e film et demi » de Frank Oz, après *The Dark Crystal*, coréalisé avec Jim Henson, *The Muppets Take Manhattan* et *Little Shop of Horrors*.


DEUX FILS DE PUTE (Dirty Rotten Scoundrels) — **Réalisation:** Frank Oz — **Scénario:** *Dale Launer*, Stanley Shapiro et Paul Henning d'après le film de Ralph Levy « Bedtime Story » (1964) — **Production:** Bernard Williams — **Images:** Michael Ballhaus — **Montage:** Stephen A. Rotter et William Scharf — **Musique:** Miles Goodman — **Décors:** Rosalind Shingleton — **Costumes:** Marit Allen — **Son:** Ivan Sharrock — **Interprétation:** Steve Martin (Freddy Benson), Michael Caine (Lawrence Jamieson), Glenne Headly (Janet Colgate), Anton Rodgers (l'inspecteur André), Barbara Harris (Fanny Eubanks), Ian McDiarmid (Arthur), Dana Ivey (Madame Reed) — **Origine:** États-Unis — 1988 — 100 minutes — **Distribution:** Orion.



Quoiqu'un peu âgé pour le rôle de Freddy Benson, Steve Martin nous ménage tout de même des moments de grande jubilation en invalide contrit ou lorsqu'il essaye de se rappeler le nom de Laurence Jamieson en passant par toutes les combinaisons possibles.

Glenne Headly en riche héritière (?) réussit une composition marrante et on aperçoit à peine, l'espace d'un petit bout de rôle, Barbara Harris, la délicieuse interprète de *Nashville* et *Family Plot* qui se fait si rare sur nos écrans.

Dirty Rotten Scoundrels n'est pas vraiment, on s'en doutera, un film pour la fin des années 80. De nos jours, une telle intrigue semble trop alambiquée et artificielle et le déroulement en est plus que prévisible.

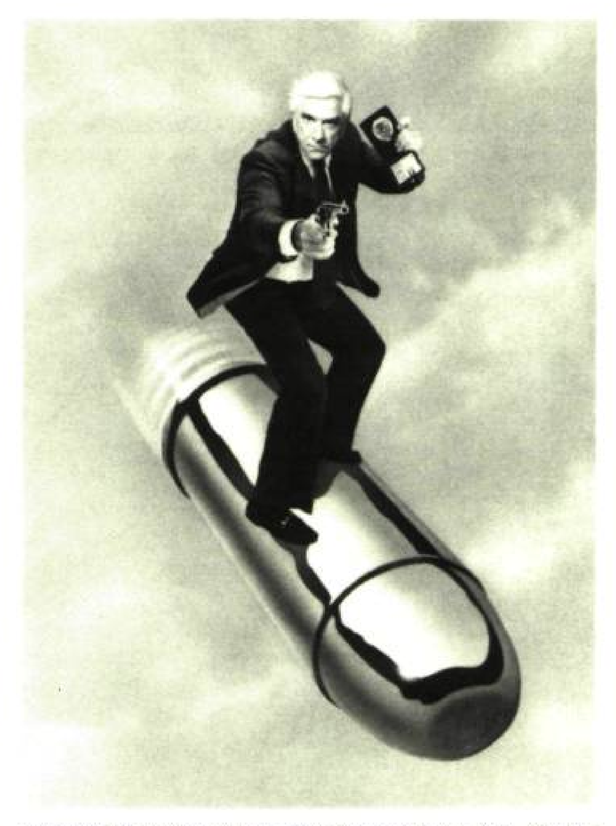
Mais ç'aurait pu être pire. Le projet s'adressait à l'origine à Mick Jagger et David Bowie.

Dominique Benjamin

L'agent fait la farce / The Naked Gun

L'AGENT FAIT LA FARCE (The Naked Gun) — **Réalisation:** David Zucker — **Scénario:** Jerry Zucker, Jim Abrahams, David Zucker, Pat Proft — **Production:** Jerry Zucker, Jim Abrahams, David Zucker — **Images:** Robert Stevens — **Montage:** Michael Jablow — **Musique:** Ira Newborn — **Décors:** Rick T. Gentz — **Costumes:** Mary E. Vogt — **Son:** Thomas D. Causez et Ronald Judkins — **Interprétation:** Leslie Nielsen [Frank Drebin], George Kennedy [Ed Hocken], Priscilla Presley [Jane Spencer], Ricardo Montalban [Vincent Ludwig], O.J. Simpson [Nordberg], Nancy Marchand [le maire] — **Origine:** États-Unis — 1988 — 85 minutes — **Distribution:** Paramount.

Cette production du trio David Zucker, Jerry Zucker et Jim Abrahams repose sur les mêmes principes que leurs succès précédents, *Airplane* et *Top Secret:* la surenchère, l'abondance et la démesure des gags. Aussi, on ne demande absolument rien au spectateur. Il n'a pas besoin de penser, ni de se concentrer, ni de faire le moindre petit effort. Juste d'ouvrir un peu la bouche pour rire et subir l'interminable déferlement de gags. Il y en a tellement que, forcément, on finit par rire.



Mais pourquoi rit-on? Peut-être par dépit. Ou par abandon. On se laisse entraîner dans l'excès d'hilarité qui nous entoure. On rit de voir rire les autres. On finit par rire de se voir rire soi-même. Et puis on rit pour rien, juste pour rire. Le rire lui-même devient drôle. C'est le délire. On se met alors à ressembler au gros personnage vert qui illustre le festival « Juste pour rire ». Et puis on reste bloqué. C'est la crampe. Le « sous-rire ». On est « crampé ». Enfin, on sort de la salle satisfait d'avoir ri. Ce que c'était drôle!

Alors, perdu dans toute cette hilarité stupide, le sujet de *The Naked Gun* importe peu. Il suffit de savoir que les auteurs reprennent le personnage d'une série de télévision qu'ils avaient produite, il y a quelques années, et qui s'intitulait *Police Squad*. Nous suivons donc les mésaventures de l'inspecteur Debrin qui vire Los Angeles sans dessus dessous en enquêtant sur les agissements du méchant Ludwig, qui projette d'assassiner la reine Elizabeth en visite dans la ville américaine.

Les gags se succèdent sans arrêt et sont d'inégale valeur. En fait, ils sont presque tous sans valeur. Certains sont scabreux (la référence au pubis de la femme montée dans une échelle), d'autres absurdes (Debrin frotte la tache de Gorbatchev), plusieurs sont répétitifs (Debrin frappe une automobile chaque fois qu'il se stationne), quelques-uns sont empruntés à d'autres films (celui du couteau dans l'aquarium vient directement du *Retour du Grand Blond* avec Pierre Richard), la plupart sont faciles (les coups de poings en répétition accélérés à la Popeye), un ou deux sont surprenants (Debrin marche dans la rue en se demandant comment il va résoudre cette enquête, quand soudain il se retrouve en dehors de la ville, dans la brousse, parce qu'il a réfléchi trop longtemps), mais aucun n'est vraiment intelligent.

Ils ne font même pas semblant d'être intelligents. On dirait que les auteurs s'efforcent d'être insignifiants (ou bien ils ne se sont tout simplement pas forcés, ce qui les rend insignifiants de toute façon). Mais ne vous inquiétez pas, ce n'est pas grave, car ce film n'a pas été conçu pour me plaire (*à moi*), mais pour plaire à la plus grande majorité (c'est-à-dire tout le monde et personne à la fois). C'est le comble du film démocratique, dans le pire sens du terme. Si un gag ne vous plaît pas, alors peut-être que le suivant, ou l'autre encore, ou...

Il s'agit en plus d'un humour dépassé, sexiste, folichon, misogyne, raciste, impérialiste, vulgaire, rétrograde, puéril, pubertaire, désobligeant et carrément insultant. La finale, qui se déroule durant un match de baseball, est particulièrement débile. Les frères Zucker et cie sont retombés bien bas avec ce film. Après *Ruthless People* et *Big Business*, on se demande même pourquoi ils sont revenus à ce genre d'idiotie.

Pourquoi ont-ils fait ce film? Mais voyons, pour faire de l'argent! Et le pire, c'est que ça marche! La preuve: j'y suis allé... (Mais moi, au moins, j'y étais obligé!)

André Caron

Ma belle-mère est une extraterrestre / My Stepmother Is an Alien

Encore un autre film-concept. Un de ces films qui reposent entièrement sur une seule idée, en général très commerciale et facile à publiciser instantanément ou à résumer en une seule phrase. *Twins*, *Cocktail* ou *Big Trouble* sont des exemples de films-concepts. C'est le monde à l'envers: on élabore un concept de marketing, on réunit les stars et *ensuite* on écrit le scénario. À l'occasion, par un pur concours de circonstances, cela donne un film valable. Mais le plus souvent, le résultat ne vaut que ce que vaut l'idée de départ.

My Stepmother Is an Alien est un film-concept qui entre dans la catégorie des purs exercices de marketing. L'acte de créer une oeuvre cinématographique y est réduit à sa plus simple expression commerciale. C'est un film conçu à partir des rapports de box-office, un film pensé en terme de rentabilité. Le cinéma n'y est que circonstanciel. C'est un investissement comme tant d'autres pour les producteurs. Le concept est résumé dans le titre. Une adolescente découvre que la femme que veut marier son père est une extraterrestre. Le reste n'est que du déjà-vu. Car le film-concept, en plus de n'être pas grand chose au départ, parvient rarement à devenir autre chose à l'arrivée. Ici, la minceur de l'idée de base ne permet pas de développements retentissants. Tout est prévu en fonction des attentes du spectateur, lequel en retour sait exactement à quoi s'attendre et ne risque pas d'être surpris. Qui dit *alien*, dit humour fondé sur la découverte des principes les plus fondamentaux de notre quotidien par un être qui ne sait pas faire la différence entre un grille-pain et un piano.



Évidemment, comme toujours, il y a bien un gag ou deux qui surnagent dans l'ensemble. Ici, par exemple, il y a cette scène où l'extraterrestre apprend à donner un baiser en se documentant à partir de vieux films hollywoodiens et de documentaires sur la vie des animaux. Mais c'est bien peu pour faire le compte et en plus chaque idée, bonne ou mauvaise, est exploitée *ad nauseum*, par défaut de la part des scénaristes d'en trouver de nouvelles. Film-concept, assurément, *My Stepmother Is an Alien* est en plus un vil plagiat d'une bonne douzaine de films récents: *Starman, Making Mr Right, Weird Science, Short Circuit, Cocoon, The Philadelphia Experiment, Splash, E.T.*, etc. Avouons que cela ne laisse guère de place à la créativité.

Pour rendre l'expérience encore plus pénible, les auteurs s'efforcent d'oeuvrer dans la misogynie la plus détestable. Le discours du film sur la condition féminine a la profondeur d'une annonce de détergent. Et la scène finale nous gratifie d'une leçon morale dont la valeur humaine est égale à celle d'une annonce de voiture américaine. Les femmes en bikini sont en option.

Ajoutons à cela que si notre héroïne inter-galactique décide à la fin de résider en permanence sur la terre et devenir, par le fait même, humaine comme tout le monde, c'est en partie parce qu'elle a découvert les plaisirs de l'éternuement (sic). Cela montre bien la profondeur pénétrante du discours des auteurs. Kim Basinger est assez drôle dans le rôle de l'extraterrestre. Elle permet au spectateur de supporter un peu le reste. Dan Aykroyd, dont la popularité demeure pour moi un des grands mystères de notre temps, n'est pas drôle dans le rôle du père scientiste. Un point de gagné, un point de perdu.

Martin Girard

MA BELLE-MÈRE EST UNE EXTRATERRESTRE (My Stepmother Is An Alien) — Réalisation: Richard Benjamin — **Production:** Ronald Parker et Franklin R. Levy — **Scénario:** Jerico, Herschel Weingrod, Timothy Harris et Jonathan Reynolds — **Images:** Richard H. Kline — **Montage:** Jacqueline Cambras — **Musique:** Alan Silvestri — **Son:** Jerry Jost — **Décors:** Don Remacle — **Costumes:** Aggie Guerard Rodgers — **Effets spéciaux:** John Dykstra — **Interprétation:** Dan Aykroyd (le docteur Steve Mills), Kim Basinger (Celeste), Jon Lovitz (Ron Mills), Alyson Hannigan (Jessie Mills), Joseh Maher (le docteur Lucas Budlong) — **Origine:** États-Unis — 1988 — 108 minutes — **Distribution:** Columbia.

La Comédie du travail

Enfin une comédie française qui sort de l'ordinaire!

Sociologues, fonctionnaires, chômeurs, travailleurs en tout genre et tutti quanti, laissez tomber vos futiles occupations et courez voir *La Comédie du travail*. Vous y constaterez la totale absurdité d'un système où chacun s'esquinte à faire semblant de travailler.

Par le biais d'un scénario plus complexe qu'il n'y paraît à première vue, Luc Moullet fait converger la destinée de trois personnages aux ambitions diamétralement opposées. Qu'on en juge: fonctionnaire zélée de l'Agence pour l'Emploi, animée d'une ferveur qui confine à l'exaltation mystique, Françoise Duru s'ingénie à dégoter un emploi à tout le monde, et surtout à Sylvain Berg qui lui est tombé dans l'oeil. Sylvain accepte, pour ne pas se trahir; en fait, il ne veut pas travailler. Il n'a jamais travaillé de sa vie! Pendant ce temps, Benoît Constant, bourreau de travail acculé au chômage, feint d'avoir gardé son poste et cache la vérité à son épouse (clin d'oeil évident au *Dernier des hommes* de Murnau). Mais Madame découvre le pot aux roses et plie bagages. Le hasard amène Benoît à croiser Sylvain, qui lui a « volé » involontairement un poste convoité. Excédé, Benoît tue Sylvain, ce qui

LA COMÉDIE DU TRAVAIL — Réalisation: Luc Moullet — **Scénario:** Luc Moullet — **Production:** Michèle Cretel et Paul Saadoun — **Images:** Richard Copans — **Décors:** Marie-Josèphe Medan — **Costumes:** Monic Parelle — **Son:** Patrick Frédérich — **Montage:** Françoise Thévenot — **Interprètes:** Roland Blanche [Benoît Constant], Sabine Haudepin [Françoise Duru], Henri Déus [Sylvain Berg], Antonietta Pizzorno [la femme de Benoît], Jean Abeille [le demandeur de prêt], Max Desrau [un vieux routard], Claude Merlin [un employé d'Assedic], Michel Delahaye [le chef d'A.N.P.E.], Françoise Vatel [une amie de Françoise], Benjamin Chedal [le fils de Benoît], Micha Bayard [la concierge], Paulette Dubost [la libraire], Olivier Hamel [le directeur de la banque] — **Origine:** France — 1987 — 88 minutes — **Distribution:** Les Films du Crépuscule.

lui vaut à son grand bonheur vingt ans de *travaux* forcés!

En dépit du grotesque des situations et du foisonnement de gags visuels, Luc Moullet économise les plans (le plus souvent fixes) et évite les écueils de la facilité (le meurtre en hors champ — ce qui est une façon de parler puisqu'il a lieu... dans un champ!). La grisaille du sujet est conjurée par son contraste avec les couleurs vives des décors et des costumes. D'ailleurs, Moullet cultive savamment les contrastes: il faut voir Benoît Constant (l'excellent Roland Blanche), installé devant sa machine à écrire, à la lisière d'un bois, tentant, à l'aide d'un liquide correcteur, de dissimuler les fientes d'oiseaux répandues sur sa demande d'emploi... Il faut le voir aussi se shampouiner méthodiquement les trois malheureux cheveux qui lui surplombent le crâne.

Pris souvent sur le fait par une caméra impitoyable, les personnages se révèlent autant par leurs attitudes et leurs manies qu'à travers leurs propos, également savoureux et teintés d'un non-sens burlesque.

Cette satire intelligente et réjouissante, animée, me semble-t-il, par l'esprit de Tati et du caricaturiste Wolinsky, cette antithèse des comédies platement conformistes des Veber, Zidi et consorts, fait un formidable pied de nez au drame du chômage, devenu, l'espace d'un trop court moment, la comédie du travail.

Denis Desjardins



ERRATA

— Dans le numéro 137 (novembre 1988), à la page 88 de la critique **Married to the Mob** (à la dernière phrase du deuxième alinéa), il fallait lire: « l'influence de Hawks se remarque jusqu'à Peter Bogdanovich et James Foley, qui refirent tous deux **Bringing Up Baby;** le premier avec **What's Up Doc**? (1972) et le second avec **Who's That Girl?** (1987), un véhicule pour Madonna. »

— Dans le numéro 138 (janvier 1989), à la page 82 de la critique **Encore / Once More**, il fallait lire mnémoniques et non mnémoniaques, à la fin du deuxième alinéa.